

مع نجيب محفوظ!



نحن سعداء لأننا نعيش في العصر الذي يعيش فيه نجيب محفوظ، في المدينة التي صنعها كما صنعته، وفي البلاد التي أعطاها روحه ومفحتها أسماءها، وكشف له عن سرها.

مصر بعد نجيب محفوظ غير مصر التي كانت قبله. واللغة التي كتب بها لم تعد هي التي كانت قبل القرن العشرين الذي قطعته نجيب محفوظ سائراً على قدميه، شاهراً قلمه، لن يستطيع أحد أن يتخيله أو يتصوره إلا وقد تداعت فيه أعمال نجيب محفوظ، وتزاحمت فيه مخلوقاته.

كل شيء في حياتنا اليوم مطبوع بطابع هذا الكاتب العظيم. فالإحتفال بعيد ميلاده احتفال بعيد من أعيادنا الوطنية.

ولست في حاجة لأقول إن نجيب محفوظ الذي نحبه. ونعرف له حقه، ونشعر بالسعادة لأننا نعيش معه، هو نجيب محفوظ قبل أن يحصل على جائزة نوبل، ويعد أن حصل عليها، أقصد أن الجائزة هي التي صنعت نجيب محفوظ بالنسبة لنا كما صنعته بالنسبة لآخرين لم يكتشفوه إلا بعد أن عصب رأسه بالتاج. وفي هذا تحضرني من جديد قصة رويتها من قبل في حديث لي عن الكاتب الكبير.

بطل القصة ناقد عربي وقف في ندوة عن فن الرواية نظمها معهد العالم العربي في باريس عام ١٩٨٧ وأعلن على الموجودين من الكتاب العرب والفرنسيين المشاركين أن العرب ليس عندهم كاتب كبير!



كلمة أراد بها أن يدهن بعض الفرنسيين الذين ربما شاركوه هذا الرأي دون أن يعلنوا، لا لأنهم يعرفون الأدب العربي ويستطيعون إصدار حكم كهذا الحكم، ولكن لأنهم يعتقدون أن الثقافة العربية عاجزة بطبيعتها عن إنتاج كاتب كبير.

ثم لم يكد يمر عامان اثنان حتى حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل، وصدرت الصحف تزف للعالم، ومنها مجلة «اليوم السابع» التي كانت تصدر في باريس آنذاك والتي ازدان غلافها بصورة كبيرة للكاتب العربي بمناسبة حصوله على الجائزة، وهو الموضوع الذي خصصت له المجلة أكثر من ست صفحات احتلت نصفها شهادات عدد من الكتاب والنقاد العرب، كان من بينهم ذلك الناقد الذي سبق لهذه المجلة ذاتها أن نشرت تصريحه السوداني البائس في ندوة الرواية؛ فماذا قال في تصريحه الأخير؟

قال: إن نجيب محفوظ يفرش على مساحة الرواية العربية ظلا عملاقيا! وأنه استطاع أن يحقق في خمسين سنة ما حققته الرواية العالمية في أربعة قرون! وأنه لا يفرض نفسه باعتباره خير من ملك ناصية الحداثك كما تتمثل بالنن الوائى فحسب، بل إنه له أيضا مساهمته الخاصة والمتميزة في تطوير فهم البشرية، وفي إغناء الرؤية الفلسفية للإنسان، وهذا ما يرفعه إلى مصاف الأدباء العالميين!

والغريب أن هذا كله صحيح!

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>





حوار مع نجيب محفوظ

- اهتمت بالتاريخ بحثاً عن هويتنا، ومحاولة تاصيل جذورها.
- اهتمتُ نشر ما يربو على عشرين رواية تاريخية مكتملة وجاهرة لدى، وأثرت الغوص والانخراط في الواقع الآنئ والمباشر.
- اهتم النقاد الاشتراكيون برواية «مليم الاكبر» بسبب مضمونها.
- كان يخيّل لي اثناء حواراتي مع د. حسين فوزي أنني اكلم واحد «خواجة»، إلى ان قرأت «سندباد مصري» فاندركت حبه وتعلقه بالشعب المصري.

- مشروعى الثقافى فى مصلحة الفنون تحلم على صخرة الميزانية الهزيلة المخصصة لوزارة الثقافة.
- نشر «هيكل» رواية (أولاد حارتنا) بوصفها تنويع جديدة على رواية (زقاق المدق)»
- لم أنكر إيجابيات ثورة يوليو، غير أننى ربطت الإيجابيات بالسلبات بأب وموضوعية.
- لم أهتم كثيراً بالتصنيفات الأكاديمية للأدب، وكان مرشدى الدائم هو الحياة التى أعيشها.
- وجدت بينى وبين «صلاح أبو سيف» ميولنا الاشتراكية المشتركة.
- لم يعد لى من واقع أسئلهم الآن سوى الحلم.
- ظروفى الصحية الخاصة أدت إلى الذاتية البادية فى أعمالى الأخيرة.
- النقد مباح، لكن التحايل على نشر عمل مرفوض عمل غير أخلاقى.
- النقد بعد سيد قطب وأنور المعداوى صار إيديولوجياً.

أجل.. ما أجمل نجيب محفوظ وأنبه.. اليس هو الفنان الذى أحببنا الكتابة من خلاله، وعشقنا مهنتها ولواعجها انطلاقاً من درسه **الفنى، والتزامه الصارم** بمسالك تربيها الصعب؟

ألم يأخذ بيدنا إلى حيث إعادة التأسيس، والوعى بالذات، ونشيدان لحظة المغامرة والاستقلال؟

ألم يعلمنا كيف نرى المدينة، ونجوس فى طرقاتها ومنعطفاتها، عبر الإنصات المدرك لتنوعها وتعدد الأصوات بين جنباتها؟

لقد صار اسم نجيب محفوظ - بحق - علامة وشارة على الحرية بمعناها الواسع.. الحرية كتوق إنسانى إلى النور والخلاص.. الحرية كإمكان للتغيير وصدق التعبير عن مكونات النفس الإنسانية.

الحرية كمحور من محاور الحضارة العالمية التى تعلو قيمة الإنسان وتسمو به، وهو يؤكد نسبية الحقيقة، من خلال تعدد أزمنتها التاريخية، وتنوع قيمها وعناصرها التأسيسية. الحرية كمرادف لجسارة الخيال وهو يرتاد أسواقها البكر، ويبدع حياته فيها على غير مثال سابق. هكذا رأى نجيب محفوظ التاريخ بوصفه وعداً مأمولاً للإنسان، ومعنى جديداً محرضاً على التقدم، ودافعاً إلى محاربة الفساد ومظاهر الخلل والقصور فى حياتنا.

من هنا، كان الموت عنده عابراً يشى بما سيتخلق عنه من جديد مختلف، أو بما سيغلف ارتحاله من نتائج توسلنا إليها طلباً لتحرير واقف الراهن مما يرين عليه من قيود، ودورها - لاشك - فى شياق الكل الذى تنتمى إليه.

لذا تنوعت تقنيات الأستاذ نجيب وراوحت بين الواقعية والفلسفية والفانتازيا والتحليل النفسى والصوفية وما لا يحده من الأساليب وطرائق التعبير التى تربط الحارة بالمدينة، والوطن بطبائع العمران، والدين بإرادة الإنسان وقوانين الطبيعة، فى دراما اجتماعية تلخص لنا تجليات ذلك الحوار المغيب عن ثقافتنا بين العقل والتاريخ.

لذلك لم يكن غريباً عنا ذلك الوجه الصوفى الشعرى الذى أطل علينا من خلاله الأستاذ فى عمليه الأخيرين: «أصداء السيرة الذاتية»، «أحلام فترة النقاها»، رائيماً فيهما بعدسة المستبصر المتشوف أزمنة التحولات بين عالم أقل يرفض الموت بمرجعية ميثولوجية، ودنيا جديدة تتقدم بتؤدة وثقة منفتحة على حاضر له استحقاقاته المستقبلية.. وهذه ماثرة فنية غير مسبوقة لرائدنا المجيد الذى لم يغتر يوماً، ولم يسقط فى إسار رؤية - غنوصية - لا عقلانية تفقده بوصلته الهادية إلى فكر عصرنا ومنطقه، بل ظل مسكوناً طول الوقت بقلقه الفنى المترع بالأسئلة النقدية، والإيمان بالعلم، رائيماً للدين بعداً رمزياً من أبعاد مجتمعنا وهو يلتمس الخلاص من تمرقه الروحى، وتشظيه الوجودى، دون أن يقع ضحية جبرية علمية ميكانيكية، ولا تأمل فلسفى مجرد إنها دورة من دورات حيات الإنسان، وما يعتمل داخله من صراع، يعكس حقيقة المجتمع الذى يعيش مفرداته، وينشغل بهوميه، ولا يحيا ويتنفس إلا بين جدران، وبين أهله فى توفهم إلى الحرية والعقل والاستقلال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلدى وحلقات الاتصال والانقطاع فيه، والاهتداء إلى سر روح هذا الشعب التى قادته وتقوده إلى ما يليى طموحاته الوطنية والقومية. كما أن التاريخ مثل الروايات مفعم بالقصص والحكايات المشوقة والشخصيات الغنية والدروس المستفادة، وكلها مما يشبع احتياجاً فنياً ونفسياً عندي.

■ لماذا توقفت زمناً عند الحلقة الفرعونية فيه؟

● لأنها أطول فترة زمنية فى تاريخنا، إذ يبلغ عمرها خمسة آلاف سنة، ومن ثم فهى حرية بالبحث

أستاذ نجيب... كل سنة وأنت طيب..

■ متى اتجهت إلى دراسة التاريخ والاهتمام به؟
ولم؟

● بدأ هذا الاهتمام منذ دخولى المدرسة الابتدائية وانتظامى بها. وقد رأيت أننى كلما انتقلت إلى مرحلة دراسية أكبر نما هذا الاهتمام بتاريخ مصر وتعاظم لدى، وصارت هذه المادة من أكثر المواد جذباً لى وإشباعاً لنفسى، وذلك لعدة أسباب تأتى فى مقدمتها الوطنية المصرية والرغبة الحرة فى معرفة تاريخ

أولى وأجدر بالدراسة والاهتمام دون حاجة ماسة إلى استخدام الأقتعة والرموز.

ولذلك أهملت نشر ما يربو على عشرين رواية تاريخية متكاملة لدى وجاهزة، مازلت احتفظ بها في «كشاكيل» خاصة، وأثرت الغوص والانخراط في الواقع والإنصات إلى ذبذباته ودقائقه، بغية الاقتراب إلى الحميم من قضاياها ومشكلاته، فانتقلت من طيبة إلى القاهرة الجديدة مباشرة.

وأنا الآن – بحكم ظروفي الصحية المعروفة – أتابع ما يجري في وطني الآن عن طريق الرأي العام والصحافة. بيد أن ما أود التأكيد عليه، أن ما سلفت الإشارة إليه لا يعني بحال من الأحوال أن رواياتي الثلاث الفرعونية لم يكن لها إسقاط مباشر على الواقع الآن. كلا.. لقد كان ذلك موجوداً طوال الوقت في خلفيتي السياسية وفي وعيي العام. إلا أنني أثرت – كما قلت لك قبلاً – أن أتوجه إلى الواقع مباشرة ودون وسائط ولا أقتعة.

■ كيف ترى الفارق بين رؤيتك هذه للتاريخ، ورؤية كاتب آخر مجايل لك ومزمان مثل الأستاذ عادل كامل في أعماله «ويك عنترة» أبريل ١٩٤٤، ومليح الأكبر، نوفمبر ١٩٤٤، وملك من شعاع، يونيه ١٩٤٥؟

● كان الأستاذ عادل كامل مهتماً بـ (إخناثون) بشكل خاص، وبما يمثله في التاريخ الفرعوني من توجه. فقد رأى فيه – على حد ما جاء في تقديمه لهذه الرواية – أنه [أعظم عامل أعقبه التاريخ منذ الأزل] وأنه [التاج الذي تالق به جبسين الإمبراطورية المصرية الأولى، التي أقام صروحها تحتس الثالث

والدرس والتفتيش الدائب في منعطفاتها.. وكان شاغلي الأساسي طوال الوقت سؤال لم أكف عن طرحه، والعمور له عن إجابة، يتعلق مداره ولاشك بالهوية، ومحاولة تأصيل جذورها.. من نحن؟ وما طبيعة مستقبلنا وماهية توجهنا، وإلى أين نحن سائرون وصائرون.

■ ما الذي قادك إلى إدراك عمق الأصرة التي تربط بين الفلسفة والتاريخ؟ وكيف انعكس ذلك على رؤيتك العامة؟

● علمتني دراسة الفلسفة أن انظر إلى الأمور نظرة كلية شاملة. قادتني إلى فهم التاريخ بشكل صحيح، ومن ثم استبَار روحه واستقطار حكمته، بعيداً عن الرؤية الجزئية القاصرة لحوادثه ووقائعته. ولعل اهتمامي بتاريخ العلم، وتعلقى الدائم بالمعرفة أنى كانت، ساعدتني على إدراك ما للفلسفة من قيمة في النفاذ إلى جوهر الأشياء، والوقوف على نواتها الصلبة. فالفلسفة – كما تعرف – مرتبطة بالمعرفة كلها. ولبيتني أستطيع هضم موضوعات المعرفة بعامه.

■ كيف انتقلت من دراسة وتامل حلقات التاريخ المصري القديم إلى الانخراط أكثر فاكتر في قضايا الواقع الآن والمباشر؟

● لقد دفعتمني دراستي الطويلة للتاريخ الفرعوني – اقصد هنا تاريخه السياسي وتاريخه الفني وتاريخه الديني – إلى كتابة روايات تتناول حقبةً منه، كانت – في حقيقتها – إسقاطاً على الواقع المصري لاشك. فمصر والهكسوس مثلاً، تعني مصر وإنجلترا وهكذا. غير أنني وجدت أن الواقع بتعقيداته وغناه

شخصياتها واحدة خيالية المنشأ.. أما التفضيلات المكملة التي اقتضتها الصياغة الفنية، وكذلك الحكمة الروائية اللازمة لدعم القصة، مما نظن أن فيها ما يصدى الحقيقة، أو ما يمكن أن يعترض عليه مؤرخ.. إلا أن تصوير شخصية «إخناتون» نفسه قد استدعى طبيعته إعمالاً خاصاً للخيال، غير أن هذا كان محكوماً بمدلول تعاليم هذا الملك من جهة، وبالملاحظة العامة للنفس البشرية من جهة أخرى] - راجع مقدمته لرواية «ملك من شعاع» الفائزة بالجائزة الممتازة في مسابقة وزارة المعارف - لجنة النشر للجامعيين (لجنة الإنتاج الفني) - ومن الأمانة للحقيقة وللتاريخ أن نذكر أن عادل كامل لم يكن مهتماً بالتاريخ في ذاته، ولكنه كان يلجأ إليه للتعبير عن شيء ما يؤرقه في الحاضر، ويود لو أدلى فيه برأى يلخص وجهة نظره فيما يجري حوله من أحداث.. من هنا، كانت رواية «ملك من شعاع» تنسج ببعض الإسقاطات السياسية عن ضرورة تغيير الوزارة في هذا الوقت واستبدالها بأخرى أكثر قدرة على الوفاء بطموحاتنا الوطنية.

أما رواية «مليم الأكبر» فهي من الأدب الاشتراكي، لذا احتفى بها النقاد الاشتراكيون أيما احتفاء، ولا يزالون يحملون لها تقديراً خاصاً حتى الدقيقة التي أحدثك فيها الآن، بسبب مضمونها وأفكارها.. غير أنها مصوغة ومنسوجة بشكل جميل وديع، وكانت تمثل لنا إنجازاً كبيراً رفيع المستوى، بهرنا حقاً يوم قرأناها واطلعنا عليها.

وقد حدد فيها عادل كامل مهمته كروائي، وطبيعة نظره إلى العمل الفني فقال ما نصه: [الكاتب إنما ينتج

أول فاتح عرفه للتاريخ] [ولم تكن الحقيقة التي وصل إليها إخناتون حقيقة عادية، ولم تكن كشفاً عن بعض مظاهر الطبيعة، ولم تكن مجرد استنباط مجهول من معلوم، بل كانت حقيقة فذة غير مسبوق، ثم هي بعد ذلك أعظم حقيقة في الوجود، لأنها الحقيقة الواحدة. فلقد أدرك إخناتون معنى النور، على حين يتخبط العالم في ظلام دامس. استطاع أن يكشف عن جوهر الكون، فطالع العالم بسر الله الأحد، خالق الكون وتمكنت روحه من أن تستلهم معاني الذات الإلهية، فظهر للناس - أول مرة في التاريخ - أن الله غفور، رحيم، محب للبشر].

وإن كان عادل كامل قد طالعنا برواية «ويك عنتر» المستوحاة من تراثنا العربي، إلا أنه سلك فيها مأسلكه في رواية «ملك من شعاع» الذي اتخذ فيها من شخصية «إخناتون» محوراً رئيسياً لها وهو الحفاظ على جوهر الأحداث التاريخية، ومنحنيات تطورها، والأمانة في عرض الظروف والوقائع التي أحاطت بها واشتبكت معها، على نحو يكاد يكون حرفياً، مع شيء مما يقتضيه ويفرضه قانون العمل الفني.. أو بتعبير عادل نفسه وهو يتحدث عن منهجه الذي استند إليه في تناول شخصية «إخناتون».

أما وشخصية «إخناتون» قد أصبحت حقاً للتاريخ، فمن العدل، أن نترك أمر تقديمها للمؤرخين أنفسهم، وتبقى لنا بعد ذلك مهمة الصقل الفني لحياته، وصياغتها في العصر الذي ولد فيه، بحيث ينعكس عليها وتنعكس عليه. وليس من واقعة ذات شأن في هذه القصة إلا وتستند إلى أساس تاريخي محقق. وليس من بين

أن تفسر ذلك بالتطور والقراء المتعددة وسفره إلى أوروبا، وبالتالي تداعيات ذلك كله على وعيه ورؤيته.

■ كيف كانت نظرتك إلى التصوف في ضوء دراستك للفلسفة؟ وما إطارها المرجعي في تربيته الفكرية والسياسية على شخصيات روائية لك عاشت التجربة بشكل أو بآخر؟

● درست التصوف كضرب من المعرفة ومن الفن. وكنت مولهاً بنثره وشعره وقدرته على التعبير عن نظراته ورؤاه. إلا أنني أحببته من بعيد دون اندماج ولا مرور بتجربته، أي دون أن أتصوف.

وكما رايت في بعض رواياتي، أن هناك شخصيات بعينها كانت تهرب من الواقع نتيجة القمع وعدم قدرتها على التصالح مع الواقع المعيش، فانسحبت وانعزلت وركنت إلى حياة أخرى، بما يشكل عند القارئ عجزاً عن التوافق مع الموضوعات الجديدة. وهذا نوع من التصوف وليس كله بالطبع.

■ طلب منك الأستاذ يحيى حقى التعاون معه إثر توليه رئاسة مصلحة الفنون في الفترة الممتدة من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٩ فهل كان ذلك تعصيذاً لمشروع فكري رجوت تحقيقه في ظل المناخ الجديد؟.. هل كان هناك ما يبشر بهذا الوعد؟ لا سيما وأنكم عزفتم عن الكتابة زهاء خمس سنوات، انتظاراً لما ستسفر عنه التحولات الجديدة من توجهات؟

● تعرفت إلى يحيى حقى عندما نشر رواية (قنديل أم هاشم)، التي كانت - بحق - مفاجأة كبيرة لي،

لخلاص نفسه وتحريرها فمن مقتضى طبيعته أن يخلق، كما أن من مقتضى طبيعة الماء أن ينحدر من أعلى التل. وهو لا يعدو الحقيقة حين ينظر إلى آثاره الفنية كبناء له، ولا حين يشبه محنة إنتاجها بمحنة الوضع. فلقد تظل الفكرة تختمر في عقله وفؤاده، وتتغلغل في أعصابه وسائر شعاب جسده، حتى تصل إلى درجة من الإلزام والتعذيب، بحيث يشعر الكاتب بوجوب التخلص من استبداد هذا السجين المخيف في أسرع وقت. فإذا ما تم له هذا غمره شعور بالتححر والخفة، وبقي وقتاً ما في أمن ودعة. ولكن الكتاب يختلفون عن الأمهات في أنهم سرعان ما ينقطع اهتمامهم بالطفل الوليد.

■ لماذا وجدت تناقضاً واضحاً بين اهتمام دحسين فوزي بالتاريخ المصري القديم، كما تبدى لك في كتابه المعروف «سندباد مصري»، وبين نظراته إلى الحضارة الغربية ومنجزاتها؟

● يعزى ذلك - في حقيقة الأمر - إلى التطور الطبيعي للإنسان، وما يمكن أن يصيبه منه، تبعاً للظروف المختلفة التي يتعرض لها في شتى مناحيه. وقد صادقت حسين فوزي، ودارت بيننا حوارات وأحاديث كثيرة، كان يخيّل لي أثناءها أنني اكلم «واحد خواجه»، على نحو ما كان يتبدى لي من نظراته إلى الحياة وإلى الواقع وإلى الفنون بعامه. غير أنني ما إن قرأت كتابه ذات الصيت (سندباد مصري) حتى وجدتهني إزاء إنسان يحب ويتعلق بالشعب المصري حباً وتعلقاً لا يذانيه فيه أحد، وكأنه صوفي يتحد بذات محبوبية ويفنى فيه. ومن ثم، يمكن

الف جنيه، ويذهب الباقي [٢٠ ألف جنيه] إلى النقابات الفنية كإعانة لها تمكنها من الوفاء باحتياجاتها الملحة. وتنتهي بذلك الميزانية، ويتعثر المشروع الطموح. ثم تبدأ المحاولة السابقة من جديد، مع بداية كل عام، فلا نحصل إلا على ٦٠ ألف جنيه فقط، وهكذا دواليك، لذا لم نستطع تحقيق كل ما كنا نتطلع إليه ونصبو من أمان وأحلام.

■ ذكر الأستاذ سليمان فياض في مقال له بعنوان «البناء العظيم» (القاهرة، ١١ من ديسمبر ٢٠٠١) أن الشيخ محمد الغزالي - رحمه الله - كان يرأس لجنة تابعة لوزارة الأوقاف دعيت وقتها باسم «لجنة الدفاع عن الإسلام» عمل معه فيها، هي التي صاغت قرار التجريم والتأثيم لرواية «أولاد حارتنا» وأن الشيخ الجليل إثر أن يكتب محضر الجلسة بيده. فهل كان الإسلام في حاجة إلى لجنة تدافع عنه، وتمكن له في الأرض؟.. وكيف يمتد عملها ليصل إلى حقل الأدب في ظل نظام يرهص بالجدید المختلف؟

● لا أعرف حقيقة - شيئاً عن هذه التفاصيل التي ذكرتها نقلاً عن الأستاذ سليمان فياض. لكنني أستطيع أن أذكر لك شيئاً مما أحاط بها من وقائع وملابسات. فقد أخذها مني المرحوم علي حمدي الجمال الذي سلمها بدوره إلى الأستاذ هيكال الذي رأى فيها تنويعاً جديدة جرت على غرار رواية «زقاق المدق»، فنشرها كاملة على مسؤوليته الخاصة. غير أننا فوجئنا أثناء نشرها «بعرائض» صادرة عن

فأحببت أدبه، وشعرت أنني إزاء فنان كبير بكل ما تحمله الكلمة من معنى.. وأظن أنني التقيت به في «نادى القصة». وعندما تولى فتحى رضوان وزارة الإرشاد القومي، واختار يحيى حقي مديراً لمصلحة الفنون، نصحه بأن يستعين بأثنين يرضى عنهما تماماً. يعيناه على أداء مهامه، وليكونا الأستاذ على أحمد باكثير وأنا. فلما عرض علينا الأمر، رحبنا طبعاً. وكنت وقتها في وزارة الأوقاف، فانتدبت للعمل معاً أنا وباكثير.. وبعد فترة، اختارني مديراً لمكتبه، وأوكل إلى علي أحمد باكثير مسؤولية - القسم الخاص بالمشرح. وظلنا نعمل معه حتى أغفى الأستاذ فتحى رضوان من منصبه، وتولى وزارة الثقافة د. ثروت عكاشة. ثم تسالني عن مشروعى الفكرى والثقافى الذى اغتتمت فرصة وجودى مع يحيى حقي لتنفيذه وتجسيده، فأقول لك بكل صراحة كان مشروعاً كبيراً. ولكننا كنا نشكك ونكونه كجماعة لا كأفراد، فهو يخص مجتمعاً بأكمله. بيد أن العقبة الكدأة التى حالت بيننا وبين إنجازها على نحو مرض، كانت الميزانية الهزيلة المخصصة للوزارة. فمشروعنا الذى حللنا طويلاً بها، ورمينا من ورائنا إلى إشاعة الموسيقى وإنشاء الكونسرفتوار، وتشبيد معاهد للمسرح والسينما والباليه وسواها من الفنون الراقية التى تسهم فى بناء الإنسان الجديد الذى نأمل وجوده فى مجتمعنا المنشود، كانت ميزانيتها تتجاوز المليون، وما إن نرسلها إلى مجلس الوزراء للحصول على موافقته، وصرف المبلغ المرجو، حتى نفاجاً باختصارها إلى ٦٠ ألف جنيه فقط لا غير، ينقض منها على جوائز السينما ٤٠

- في رأيي - رأى الحكومة طبعاً. ثم طوى النسيان الرواية ومعركتها وما رافقها من اتهامات بالكفر والإحدا... إلخ. لكن من الأطراف التي لا أنساها في هذا السياق أنه نشأت بيني وبين عدد من مشايخنا الأجلة، وكانوا زملاء لي في لجان وزارة الثقافة المتعددة يومها، صداقة وطيدة سمحت بتبادل القفشات والملح والوادر بيننا، فكانوا يسمون لي، وأحياناً يحلو لهم غمزي ولمزي، فيقولون لي في سماعة نادرة: «إما إيه ولاد حارتنا دي».. إنما بشكل لطيف وغير عدواني تغمره روح الزمالة الحقيقية والمودة الصافية. ثم نسيت تماماً الرواية وملايساتها من سنة ١٩٥٩ إلى سنة ١٩٨٨، سنة فوزي بجائزة نوبل، فإذا بالعاصفة تهب من جديد، والأزمة تشتد، والهجوم يعاود أسلحته القديمة، يعنى «المعركة اتفرقت كان الرواية متلفة النهارده، كإنها متلفة مع نوبل خصيصاً. واتهموني إني خدت نوبل علشانها.. علشان خاطرها» مع أن قرار «اللجنة» نشر، وصار متاحاً للجميع، فظلت أقول لكل صحافى: «شاييف.. أهى رواية (أولاد حارتنا) ذكرت فى الآخر، آخر أعمالى الروائية، كإنها شىء على الهامش».. أه.. والله يا أسامة.

■ الهجوم العاتى الذى أثارته عليك آراء لك أبديتها فى كتاب «رجاء النقاش» «نجيب محفوظ.. صفحات من مذكراته وأضواء جديدة عن أدبه وحياته» عن حربي ١٩٥٦ والاستغراف.. كيف تراها فى ضوء المناخ السياسى والثقافى السائد الآن؟

الأزهر طالب بوقفها، مدعية أنها لا تمت بصلة إلى عالم الحارة والفتوات وما شاكل ذلك من حيل وأساليب، بل إنها تنطوى على هجاء سافر للاديان، الأمر الذى لفت نظر المشايخ وعلماء الدين عندنا، ويدأوا يتابعونها مسلسل فى جريدة الأهرام، برغم أن ثقافتهم ثقافة كتب لا تحفل بالروايات، ولا تعتد بها كثيراً. وأخذوا يهاجمون الرواية فى أحاديثهم وخطبهم، معلنين الحرب عليها، ولم يتوانوا عن إرسال «العرائض يدورهم إلى الرئاسة يطالبونها بالتدخل لوقفها وحجبها عن النشر.

بيد أن الأستاذ هيكمل لم يوافق على هذا الفهم الأحادى للرواية، وعدها عملاً فنياً جديراً بالنشر والحوار حوله، وتصدى لكل محاولات أدامها ومنعها من الوصول إلى القارئ، فساندنى حقيقةً، ووقف إلى جانبي، حتى اكتملت فصولها، واستقر مضمونها لدى الكافة.

واتذكر الآن أنه بعد إلغاء مصلحة الفنون، وعمل فى وزارة الثقافة مع د. ثروت عكاشة الذى عيننى مديراً للرقابة، أن قابلت الأستاذ حسن صبرى الخولى، الذى كان يطلق عليه يومها «مذنب الرئيس» (عين فيما بعد مديراً لمكتب الرئيس جمال عبد الناصر، والناطق الرسمى بلسان الرئاسة، كما حصل على درجة الدكتوراه) وكان يعمل معى فى المبنى ذاته الذى أعمل فيه، حيث شغل منصب مدير الرقابة على الكتب والصحف والنشر، وقال لي: «شوف الرواية تمت واحنا حكومة ملناش دخل فيها. لكن نرى عدم نشرها علشان منخشف فى خفاقة مع الأزهر. وبينى وبينك إن كنت عاوز تتشرها بره انشرها بره».. وده

إلى جلسة حوار رأسها المرحوم سيد مرعى الذى بادرنّا بالقول: «أحنا عاوزين النوبة ذى هزة تصحى النوبة اللى احنا فيها دى».. وراح كل واحد منا يدلى بدلوه فى القضايا المطروحة. ومن الطبيعى أن تتعدد الآراء وتختلف، خاصة وأنا ننتمى إلى شرائح متعددة لها أصول وجذور مختلفة فى منطلقاتها أو - مركزاتها الفكرية والسياسية، وأيضاً فى توجهها. وأذكر أننى قلت: «يصح الحركة تيجى لو اقتسمنا آراء».. وضرورى كل مجموعة لها رأى مختلف عن آراء المجموعات الأخرى.. ومن هنا، تبدأ الحركة والمناقشة واليقظة والحيوية.. بعدها جاء السادات الله يرحمه وقال: فيه ناس عاوزه ترجعنا لعهد الأحزاب، وإن ليها أنياب.

■ أظن استعمل تعبيرها (فرمهم).

● مش عارف القرم كان فى دى ولا فى حته تانيه.

فقلت فى عقل بالى: الله.. آمال دعوتونا ليه؟.. ما انتو طلبتوا منّا نتكلم فتمكنا.. حسين فوزى وفروت أباطة وأنا.. فأدركنا أن الحكاية كلها تعنى شيئاً واحداً مؤداه أن علينا أن نتكلم فى حدود معينة لانتخطاها ولانتعداها، فانقطعا عن الذهاب والحديث. فالرأى الواحد الذى سيدوه ونشروه لا يقبل المناقشة. والمناقشة توجد دائماً فى المجتمعات الليبرالية، وفى غير هذا لا توجد مناقشة، وإنما يوجد هجوم وعقاب وتخوين وتصفية.

■ قضية الأشكال والقوالب الفنية، والولع الأكاديمى بتبويبها فى خانات وأطر لها محددة. ثم ما تنأهى منها إلى أدبك.. كيف

● فى الواقع أنا لم أنكر إيجابية واحدة أتت بها ثورة يوليو.. غير أننى علقت على كل إيجابية بالسلبيات التى رافقتها ونالت منها، وذلك بآداب وموضوعية. «إنما احنا عندنا فى السياسة لتكون معايها ميه الميه لتكون ضدى».. أى من ليس معى فهو بالضرورة ضدى. وهذا منطق دالامى مائة فى المائة. مفيش مناقشة.. مفيش مهادنة.. بقيت عدو الثورة وعدو عهد الناصر وورثه.. إلخ.

مع أنه لو صح هذا وجاز، ما كان للدكتور خالد جمال عبد الناصر أن يزورنى ويتعرف إلى، ويجلس إلى جلسة طويلة ملؤها المودة والحب والتقدير المتبادل. فلو كان د. خالد قد خالجه الإحساس - مجرد إحساس ولو عابراً - أننى قد ألحقت أذى ما يوالده، أو أنفى تناولته بالسنة حداد، أو على نحو جارح وفالام، ما كان قد أقدم على زيارتى والجلوس إلى. «إنما فيه ناس يا أسامة إن ما كنتش ميه الميه تبقى ميه الميه»!!!

● وما الفرق بينها وبين معارك الأمس، خاصة وأن بعض المقالات بلغ فى لدى خصوصته لك عند مطالعة أرائك عذمه، حداً بعيداً.. إذن ما الفرق بين هذه اللغة، وهذه الطريقة فى التفكير وفى التناول والمعالجة لآية آراء تكون خلافيه بين الفرقاء، وبين معارك الأمس؟

● أنت تعرف أن النظم الوجدانية أو الشمولية لا تقبل بحال من الأحوال المناقشة والحوار، وتعددها خيانة عظمى. وسأعطيك مثلاً على صدق ما ذهبت إليه.. ذات يوم دعانا السادات - إثر توليه الحكم - وكان الاتحاد الاشتراكى موجوداً «ونائماً»، فدعا المثقفين

الاجتماعية والسياسية والروحية. إن مرشدى الدائم هو الحياة التى أعيشها .. الحياة لا التقليد ..

■ العمل الفنى عمل فردى فى المقام الأول.. وعلى هذا النحو مارست حريتك الفريدة فى كتابة الرواية والقصة. غير أن معالجتك السينمائية للسيناريو اضطررتكم إلى الهبوط الاضطرارى على فضاء المخرج «آخر» قال عنه الأستاذ صلاح أبو سيف يوماً: «واستعنت ب السيد بدير للمشاركة معى فى استكمال البناء وكتابة الحوار».

كيف يتناغم ذلك . إذن . مع تكوينك الأدبى الذى لا يحيا خارج حريته الحقيقية فى السيطرة على العمل الفنى وتشكيله بالكامل؟

■ ما قلته ينطبق - حقيقةً - على كروانى يتمحور عمله لا ريب - حول فردية الفنان وإيثاره الخلق الفنى وتشكيله بالطريقة التى يراها مناسبة ومشجمة - مع محتواها ومضمونها . أى لا يصادمها ولا يجفوها . لكن عندما عرض على كتابة عمل كبير للسينما ، كان لابد من إدراك قواعده وتقنياته والظروف المحيطة به ، كجنس فنى مغاير لما اعتدت كتابته من قبل . لقد أحبت التجربة الجديدة ، وقبلت خوضها ضريباً . من التحدى ، ورغبة فى التعلم والإفادة ، فوجدت أننى أستطيع الإسهام بقسط فى تشييد المعمار الذى نعمل من خلاله وبه ، أو بتعبير الأستاذ صلاح أبو سيف [إنه - أى أنا - يقيم الأسمنت المسلح لعماره السيناريو] .. فالعمل هنا عمل جماعى ، وليس فردياً بالمرة . أى يتشارك فيه الجميع بما فيهم الممثلون ،

تراها فى ضوء تجربتك العريضة فى الحقل الأدبى؟.. فقد لاحظت أنك كلما وطأت أرضاً بكرة فى مجال مغامرات الشكل الفنى، هب لك من فـؤوده من يرده إلى أصل له ذائع فى الغرب؟..

● الكاتب يقرأ دائماً ويطلع على أساليب شتى فى الكتابة وطرائق التعبير . وليس مطلوباً منه نسخها والتأسي بها جميعاً . فهو يعيش فى المجتمع بإحساسه الأدبى الذى يقوده إلى إدراك أن الحياة التى يحيهاها ، يجب التعبير عنها بأسلوب معين يناسبها ويغنى بمقتضياتها ، فيلوذ به ، ويلجأ إليه ، حتى لو جاء هذا الأسلوب متأخراً عن زمنه الغربى ، أو عما يجع به الغرب ويضج من أساليب جديدة ليست معروفة ولا مألوفة فى بلادنا . فالمجتمع الغربى قطع أشواطاً بعيدة فى التقدم ، وحقق إنجازات كبيرة على مختلف الأصعدة . ومن البدعى أن ينعكس ذلك كله على أشكال تطوره الفنى . وكما قلت لك آنفاً : لقد بدأت أكتب الواقعية ، فى الوقت الذى كنت أقرأ فيه مقالات لـ فرجينيا وولف ترى فيها الواقعية كأنها منذهب ولى ومات إلى غير رجعة . غير أننى وجدت فيه المذهب المناسب والصالح للتعبير عن رواية «زقاق المدق» فاعتمدته لها ، دون أن أعيا بالحوارات الكثيرة التى كانت تجرى حول هذه التصنيفات والفروق الدقيقة القائمة بينها . لكن عندما بدأ المجتمع يشب إلى الأمام ، ويغير من عاداته القديمة ، بدأت فى خلق واقعية من نوع جديد ، عامداً إلى إضافة أشياء جديدة تكسر الجاهز والمألوف ، وتتبو عن السائد ، بيد أنها لا تتخلف يوماً عن الوفاء بحاجاتنا

بحيث يتكاملون ويتناغمون.. ولعلك تذكر كلمة جان جينيه المهمة [على المخرج أن يتعامل مع الخادعات بوصفهن هيكلاً لنص درامى]. ولا يعيب السنارست أبداً أن يصغى إلى ملاحظات المخرج، أو أن تتفق رؤاها حول العمل، فهما لا يعملان فى جزر منفصلة أو معزولة بل هناك حوار دائم بينهما ما فتئت أسبابه ووشائجه تتصل وتتراطب يوماً إثر يوم. أضف إلى ذلك أن هناك أواصر قريى فكرية متينة نشأت بيننا منذ وقت مبكر، واكتشفها كل منا فى الآخر، بسبب ميولنا الاشتراكية الواضحة، وانحيازنا إلى صف الطبقات الفقيرة والمضطهدة. وهذا موجود بجلاء فى آثارنا الفنية [أفلامه وكتاباتى الأدبية]. لذا لم أبدا العمل مع مخرج رومانسى صرف مثلاً، أو مع آخر ذى نزعة تجارية - تغازل الجمهور، وتدغدغ مشاعره وغرائزه الجنسية خطياً لود شبك التذاكر. لا.. بل كنت حريصاً على تأكيد هذا المنحى والتوجه الاشتراكى سواء فيما اختاره من أعمال للإعداد السينمائى، أو فيما يسند إلى عمله فى هذا الحقل. وقد أفدت - حقيقةً - من عملى فى مجال السيناريو أياً إفادة، فوعيت ما للإنجاز والتكثيف والاقتصاد فى القول من مردود حيوى على العمل الفنى. الفائدة - إذن - متبادلة بين الأدب والسيناريو. أما على صعيد الحرفة، فالسيناريو خير موجه للأديب، حسب نوع الرواية التى يكتبها أو يعالج موضوعها، بما يتيح من خبرة بطبيعة «القماش» التى يتحرك فى إطارها الفنان. وأصدقك القول إننى وجدت كذلك فى هذا العمل فائدة مادية تفوق أضعافاً مضاعفة ما حصلت عليه من عملى الأدبى، الأمر الذى عوضنى كثيراً عن فقر الأدب،

وجنبنى العديد من العثرات التى كان بمقدورها أن تعوق مسيرتى فى الحياة.

■ **لاحظت فى المتتالية القصصية «أحلام فترة النقاها»، ذلك الإمساك الماهر بالعطر الخفى لعالم الكتابة الذى كاد يهرب منا بفعل محاولة القتل الطائشة المجنونة المعروفة؛ غير أن فيها رسداً ذكياً لأطلس ربما توزعت ملامحه بين قديم يرفض الموت، وجديد يعانى مخاض ولادة عسرة. وبين هاتين الفاصلتين تتجلى صوفية كاتبنا المجيدة ودربتها على رؤية ما لا يرى. كيف كنت الرأى المتشوف لهذه العوالم جميعاً فى اندياحها وبزوغها؟**

● ربما بسبب ظروفى الخاصة التى أحيا بها حياتى، بعد أن عجزت عن ممارسة فعلى القراءة والكتابة، وفى ذات الوقت ليس بمقدورى الاستمرار فى الحياة - كإنسان - بدونها. إنها مفارقة مأساوية - لأشك - تعكس طبيعة المناخ الذى فرض على، ونوع الحياة التى أجبرت على التكيف معها، والعمل بقوانينها. فلم أجد أمامى من واقع صالغ للاستلها من سوى الحلم الذى قد يثير الفتنة، بيد أنه يمنح بعضاً من أسرار الواقع، ومفاتيح التعامل معه، واكتشاف روح عالم يوج بأطياف شتى: وجودية وفلسفية، لكنها أبداً رحلة إستكشاف واستبصار بعد أن عجزت عن الحياة كما ألفت واعتدت من قبل، فأصبحت قادراً على الحلم فحسب. وبالحلم صفت العوالم التى أشرت إليها فى سؤالك، وحافظت على ديناميات تحولها.

صاحبه نشره لسبب أو آخر، وبالتالي غير متاح للقراءة، وراح يستقصي من خلاله تقنياته وبواله، وما يمكن أن يكون فيه من أصداء لأشياء. موجودة في كتابات سابقة، فأجرى فيها قلمه وبصيرته، وليس في هذا شيء، يؤخذ أو يعاب عليه، بل هو مطلوب ومأمول منه كناقذ. لكن ما أثار ثائرتي، وسبب لي شيئاً من الضيق والغضب، ما تناهى إلى من كلام مؤداه أنه قام بنشر رواية «ما وراء العشق» التي رفضت نشرها من قبل، وقلت لنفسى: ألست حراً في اختيار ما يمثلني، واستبعاد ما لا أراه محققاً لذلك؟.. لماذا يسىء لي بهذه الطريقة، ويفرض على عملاً سبق لي رفضه، وعدم الاعتماد بقيمته الأدبية؟.. لكن ثبت لي بعد البحث والتحقيق في هذا القصيدة، أنه لم ينشر هذا العمل، ولم يقدم على هذه الفعلة، بل ذهب جل عمله إلى النقد المقارن، ومحاولة التدليل على أحكامه بفقرات من هنا وهناك.. إذن.. النقد مباح.. والاستشهاد بعناصر وجزيئات العمل الفني لا غبار عليه ولا تثريب. أما نشره أو التحايل على نشره فهو عمل غير أخلاقي بالمرّة.

■ أهم الأسماء الأدبية الشابة التي لفتت انتباهك في حدود ما تتابعه أو ما يقرأ لك في مجالات الفن المختلفة؟

■ مازلت مقطوع الصلة بالقراءة بالمعنى الحقيقي للكلمة، بسبب الظروف التي مرت بها. ولم تقرا لي رواية كاملة حتى الآن، حتى يتسنى لي الحكم عليها، وتقويمها على نحو جدى. فما يقرأ لي هو - في حقيقته - فصول مجترأة، أو جدادات من هنا

● تجلت في عمليك الأخيرين بالذات «أصداء السيرة الذاتية»، و«أحلام فترة النقاها»، سمة شعرية - ذات نكهة خاصة لم تكن غائبة بالطبع يوماً عن أعمالك القديمة - الجديدة، بيد أنها هنا كانت ذات فريدة وغواية استثنائية.. هل هي رحيق جواب الأفاق، ومكتشف مخزون الإبار الجوفية لطبقات تاريخنا نجيب محفوظ.. أم هي رحلة جديدة يشد إليها أسناذنا الرحال كلما أرقه ذلك السديم الذي يرين على حياتنا منذ زمن ليس بالقصير؟.

● لاشك أن ظروفى الخاصة أدت إلى هذه الذاتية، التي أنتجت بدورها هذين العمليين. والذاتية عمود الخيمة الصوفية، وروح التجربة الشعرية التي تحدثت عنها. ومن حق الفنان أن ينوع أساليبه ورؤيته تبعاً لموضوعه ورؤيته. وهي تجربة لها بذرتها ومراياها في أعمالى السابقة، وإن لم تكن على هذا النحو من السفور والضلوع. هي رحلة - كما قلت - أجوب فيها طرقاً ومسالك للمعرفة وللكشف ولمحاولة تلمس أشياء ربما تكون غائمة، فنعمد إلى استجلائها ومحاورتها وسبر غورها بلغة شعرية تستقطر الحاضر، وتستشرف الآتى.

■ ما رأيك في كتاب «حسين عيد» [رواية مجهولة وتجربة فريدة]. والضجة التي أثارها؟

● فى رأيى أن حسين عيد لم يستطع الإفلات من غواية النقد الباحث عن الجديد وغير المطروق فى أعمال الكتاب، فقام برحلة استكشافية فى عمل رفض

وهناك.. وهذا - كما تعلم - غير كافٍ ولا بقادر على إعطائي العينة الممثلة كما يقولون. لكنني أتكاسر فأقول - من باب الأمانة - إن هناك عدداً من الأسماء الواعدة والمبشرة، التي أتابع أعمالها في حدود ما يتاح لي من جهد ووقت وصحة، تشير - لأشك - إعجابي، وتملؤني بثقة لا محدودة في مستقبلها الأدبي. أذكر منها عادل عزت في الشعر، وزكى سالم في القصة، ونعيم صبرى في الرواية.

■ ماذا أفدت من النقد في أدبك؟

● أهتم بالنقد وأدرسه جيداً، لا سيما ما يكتب منه عنى، سواء كان معي أو ضدي.. لا فرق. وأعكف على درس. ما يوجه إلي من نقاط ومآخذ بموضوعية وطيب خاطر. أى إنني لا أرفضه، ولا أبالبل صاحبه عداً بعداء، بل أكن له احتراماً وتقديراً خاصين، لأنه اجتهد وثابر وحاول أن يقدم رؤية ما، لا يهمني بعد ذلك إن جاءت لصالحى، أو رافضة لعلى، على شريطة ألا يأتي بذيئاً مترخصاً. كما أن للنقد مزية أخرى تتمحور حول إشاعة الكتاب ولفت الأنظار إليه

وإلى صاحبه، وإثارة نقاش جاد حوله يتسم بالحيوية والعمق.. وهذا كله مفيد ومرجو. وقد سعدت - حقيقةً - بما كتبه عنى ناقدان شابان جادان، كان لهما شأن أى شأن في حقل النقد الأدبي، هما المرحومان سيد قطب وأنور المعداوى. وسر سعادتي بما كتباه عنى، أنه جاء من ناقلين محترفين يعيان معنى النقد ومستوليته ودوره وكيفية ضبط مصطلحاته وتوظيفها دلاليًا، لأن من كتبوا عنى قبلهما كانوا من القراء الهواة. أما من جاؤا بعدهما فقد غلبت عليهم النغمة الأيديولوجية والمقاومة بالمضمون دون غيرهما من عناصر وجزيئات.. أى إنه كان نقداً أيديولوجياً محضاً.

■ كيف ترى فكرة الزمن وتجليها في التاريخ؟

● الزمن عندي هو حركة الحياة وجريانها وتدفقها الذي لا ينقطع ولا يتوقف. فهو متصل وممتد بمعنى أن السابق يدخل في تكوين اللاحق بطريقة أو بآخرى، ويسهم - من ثم - في نشوئه وتخليقه.



محمد أمين العالم



فى مدخل دراسة قديمة لى عن عمل من أعمال نجيب محفوظ هو (أولاد حارتنا)، كتبت أنه قد يكون من التعسف أن نقول إن أدب نجيب محفوظ يتمثل منذ بدايته وإلى اليوم - كما يقول بعض النقاد - فى إطار نسق كلى واحد لا يتغير سواء من حيث جمالياته التعبيرية أو دلالاته الاجتماعية والفلسفية بل هو محكوم بثوابت حديثة وثيمة متكررة.

ولاشك أن هناك نسقاً عاماً يتجلى فى وحدة أعماله، وهو نسق يعبر عن رؤيته العامة للعالم. على أن هذا النسق يتدفق - فى تقديرى - بأشواط متتابعة متجددة متراخية مختلفة من الأبعاد والأعماق والتوجيهات والتعابير اللغوية والمواقف المختلفة شأن الحياة نفسها. على أن هذا النسق المتدفق المتصل تاريخياً بأشواطه المتتابعة، فضلاً عن ثوابته التى تدعم وتعمق نسقيته، هو الذى دفع بعض النقاد إلى القول بأنها وحدة نسقية مغلقة وذات ثوابت متكررة، ومحكومة برؤية قدرية عليها مهيمنة على أحداثها التفصيلية الجزئية، وأنتموها بهذا إلى أن نجيب محفوظ متأثر بالفلسفة الهيكلية التى تسيطر فيها المجرى على العيني الحسى، واللامحدود على المحدود.

ولاشك أن الطابع التاريخي يكاد يكون السمة الطاغية على أغلب روايات نجيب محفوظ. هذا حق. ففى رواياته الأولى التى يمكن أن نطلق عليها روايات المرحلة التاريخية، والتى تتمثل فى رواياته الثلاث الأولى: (عبث الأقدار)، و(رادوبيس) و(كفاح طيبة)، ثم روايات المرحلة الثانية الاجتماعية التى تتمثل فى روايات (القاهرة الجديدة) و(خان الخليلي) و(زقاق المدق) و(السراب) -

جدل الخاص والعالم فى أدب نجيب محفوظ

بسيادة النسق الواحد، والموقف الجامد في بنيتها التعبيرية والجمالية والدلالية على السواء.

ولاشك كما ذكرت من قبل في طغيان هذه السمة التاريخية المتهمة. ولكنها في الواقع أو في تقديري - على الأقل - ليست تاريخاً كما تبدو ظاهرياً لتضاريس الأحداث الخارجية السياسية والاجتماعية أو رسداً وتسجيلاً خالصاً لتدفعاتها، وإنما هي تاريخ للدلالات الباطنية العميقة وراء هذه التضاريس. هي التاريخ العمقى للأحداث وليس مجرد التاريخ الظاهري لها دون أن يعنى هذا إغفال أو تجاهل هذه التضاريس الخارجية نفسها. إذ لو فعل نجيب محفوظ هذا لأصبح مجرد مفكر أو عالم اجتماع، ولو وقف كما يُظن عند التاريخ للتضاريس الخارجية لكان مجرد مؤرخ أو (أراخ) على حد تعبير المغربي عبد الله العروي. ولا يصح أن نطلق عليه صفة الروائي. ولهذا يقوم أدب نجيب محفوظ في معظمه على هذه الازدواجية أو الثنائية المتداخلة والمتوائمة بين هذين التاريخين، الظاهري والباطني العمقى. وكأنا أقول بين الحداثي والدلالي، بين التقريبي والتفصيلي، بين الثابت والمتغير بين الواقعي والرمزي على أن هذه الثنائية تكاد تختفي تماماً - في كثير من الأحيان - وخاصة في روايات المرحلة الثالثة وراء جمالية التعبير الفني الجمالي عنها. والخص هذا كله بتحديد ما يتسم به أدب نجيب محفوظ - في تقديري - من سيادة ثابت أساسي في رواياته وقصصه يتمثل في علاقة جدلية فيمعظم أعماله بين الخاص والعام. وأن هذه الثنائية الجدلية الثابتة لو صبح التعبير تتحرك وتتجسد في صور وتجليات وتنوعات شتى، تنبئها في البنية الروائية العامة لأدب نجيب محفوظ، كما تنبئها في

وإن كان لهذه الرواية دلالة خاصة - ثم (بداية ونهاية) وأخيراً (الثلاثية)، التي توجت هذه المرحلة تنويعاً رفيعاً، أقول، إنه قد غلب على هاتين المرحلتين الطابع النقدي لمرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، بأشكال وتعابير فنية مختلفة، والمرحلة الفرعونية القديمة ثم الملكية الحديثة والاحتلال البريطاني والاستبداد والتبعية المباشرة، وما تضمنته هذه المرحلة من صراع وطني من أجل الاستقلال وحراك اجتماعي وتناقضات اجتماعية وتطلعات طبقية. كما طغى الطابع التاريخي في صورة جبهة أو رمزية في بعض الأحيان ذات اتجاه خطي واحد. ثم توقف نجيب محفوظ عن الكتابة مع قيام ثورة يوليو ٥٢ ثم عاد إلى الكتابة عام ٦٢ لتبدأ مرحلة جديدة في رواياته نسميها اصطلاحاً المرحلة الفلسفية أو الرمزية التي بدأت بالدورة الثانية من أعماله أعني (أولاد حارتنا) وما تزال تتواصل حتى اليوم بأشكال وأساليب وتجليات مختلفة. وكانت وما تزال روايات هذه المرحلة الثالثة المستمرة تعبيراً نقدياً غير مباشر في البداية ثم مباشراً بعد ذلك للمرحلة (الناصرية)، وبخاصة بعد عام ٦٧ ثم مرحلة ما بعد الناصرية وخاصة لما ساد هذه المرحلة على امتدادها من هزيمة وقمع للحريات ثم من انفتاح وتحلل وفساد وتخلف وتبعية، فضلاً عن بروز الدعوة الجبهية إلى العدل والحرية والكرامة الإنسانية في التجليات الأسلوبية والدلالية المختلفة لروايات هذه المرحلة.

وهكذا، كما رأينا طغى الطابع التاريخي بمستويات مختلفة، وأخذت تبرز وتكرر بالفعل بعض الثوابت الأساسية - ظاهرياً في تقديري - مما دفع بعض النقاد كما سبق أن ذكرنا باتهام روايات نجيب محفوظ

أدواته الإجرائية عامة كالألغة والأسماء والأمكنة والقيم والمعنويات والعلاقات والمصادفات والأحداث بمستويات مختلفة. قد ينتقل بعضها إلى مستوى الرمز أو الكناية كما فى الأسماء، ولكنها تتسع إلى أفاق أفسح وأعمق فى مفاهيم المكان والزمان والمصادفات والعلاقات المختلفة إلى غير ذلك. ففى مجال الأسماء - بادئين بالبسيط - نجد على سبيل المثال أن اسم «عرفة» فى (أولاد حارتنا) ليس مجرد اسم وإنما هو دلالة فى الوقت نفسه على قيمة إنسانية بارزة بعد مرحلة الأنبياء الثلاثة موسى وعيسى ومحمد. وهى دلالة ذات قيمة كلية هى العلم والمعرفة والتكنولوجية كقوة تحويلية وتجريدية لحياة الإنسان لو أحسن استخدامهما لمصلحة الإنسان فقد انقطع وجود الأنبياء. واسم «عواطف» زوجته ليس كذلك مجرد اسم، وإنما هو رمز لقيمة كلية كذلك هى رمز لضرورة ارتباط العلم بالشعر أى العمق الإنسانى. وهنور» ليست مجرد عاهرة فى رواية (الأنس والكلام) وإنما هو تعبير عن قيمة كلية كذلك هى الحب المتفانى النابع من جوهرها الذاتى. و«زهره» ليست مجرد اسم كذلك فى رواية (ميرامار) الفلاحة، وإنما هى رمز لقيمة كلية كذلك عن جمال النفس وتناقها فى مواجهة الكذب والادعاء والفجور والاستعلاء. واسم «صابر» هو أيضاً تعبير عن الدأب فى البحث عن أب، عن طريق، عن قيمة عليا فى الحياة تجسدها رواية (الطريق) فى اسم آخر ذى دلالة هو «سيد الرحيمى» رمزاً للسيادة والرحمة، هذا فضلاً عن الأسماء المؤنسة للأنبياء «آدم» و«جبل» و«رفاعة» و«قاسم» بدلا من آدم وعيس ومحمد.

وإذا انتقلنا إلى الأماكن، نجد الخلاه مثلاً. وهو ثابت جغرافى ولكنه ذو دلالة كلية مختلفة. فهو مرادف للمطلق،

أو هو ساحة للورد والحرمان من رحمة «الجبلاوى»، أو ساحة للهروب من طغيان الفتوات وهو كذلك مساحة للعدوان والمعارك والتفرد والتأمل والاستلهم أو التوحش والخطر أو حماية لهارب أو رحلة نهاية لرجل دين إلى غير ذلك. بل يفسره نجيب محفوظ نفسه بالنسبة لأبطال روايته (أولاد حارتنا) أنه قد يعنى الافتقار إلى عقيدة أو البحث عن عقيدة وانتهاه، ويجوز أن يكون نفيًا. فإذا انتقلنا إلى كلمة (الحارة) نجد أنها تستخدم باعتبارها مجرد حارة محددة يعينها فى منطقة محددة فى القاهرة بحى الجمالية، ولكنه سرعان ما تتحول من مكان إلى قيمة معنوية متعددة الدلالات: فهناك حارة «جبل» وحارة «رفاعة» وحارة «قاسم» ورواية (أولاد حارتنا) تقدمها فى البداية باعتبارها أصل مصر ومصر أم الدنيا، وهكذا تنتقل من جغرافية القاهرة، إلى الجغرافيا المصرية عامة، ثم تمتد هى نفسها إلى الجغرافية الأرضية الإنسانية الشاملة، ويقعد المكان محدوديته أى مكانيته ليصبح دلالة وقيمة عامة لا دلالة موضع محدد أى يصبح وطنًا للبشرية، فقيها تتحقق مسيرة الحضارة الإنسانية كلها، بل يتحقق فيها تاريخ الأديان الثلاثة، بل الصراعات الإنسانية الكبرى، بل إن الاسكندرية فى رواية (السمان والخريف) وفى (ميرامار) ليست اسكندرية المكان، إنها ليست الاسكندرية بل هى القاهرة نفسها تعبيراً عن الهجرة الداخلية عنها وهى الهروب والهزيمة واكتشاف الجديد فى (السمان والخريف) ومن الهزيمة والهروب أو التصحر الذاتى فى (ميرامار) بالنسبة لـ «زهره» خاصة - كذلك الذهبية فى (ثرثرة على النيل). هى حارة أخرى ذات دلالة مختلفة وننتقل من هذه الجغرافية المكانية إلى جغرافية معنوية

التقية لإخفاء مفهومه النيتشوى الإبداعى المقصود عن موت الإله.

وهكذا نتبين أن الأسماء والأماكن والتعابير اللغوية لا تشير إلى معانيها المباشرة وإنما تتضمن دلالة مزدوجة تجمع بين المحدد وغير المحدد، المادى والمعنوى.

وكذلك الأمر بالنسبة للمصادفات فى أغلب روايات نجيب محفوظ . فالمصادفات ليست مجرد أقدار مفروضة، وإنما هى دلالات معنوية وفكرية. إنها ليست إنفلاتاً وتحرراً من القانون الموضوعى، وليست مفروضة غامضة متعالية، وإنما تتضمن دلالات فكرية ومعنوية بل تكاد تعبر عن القوانين الموضوعية الواقع فى تشابكاتها المختلفة، وبالتالي فهى مصادفات من ناحية التقييم الذاتى وإن تكن تجسيدا لقانون موضوعى.

ولو تأملنا بعض هذه المصادفات على اختلاف المسافات الزمنية بينها، فلعلنا نتبين بالفعل دلالة أكبر من مجرد القول بمنطق المصادفة العشوائية العيىاء. ففى المجموعة القصصية الأولى لـ نجيب محفوظ (همس الجنون) التى صدرت عام ١٩٢٨ نلتقى فى قصة (بنلة لأسير) ببائع السجائر البسيط، فى أثناء وقوف قطار يحمل أسرى إيطاليين ويهرع لبيع سجنائه إلى أحد هؤلاء الأسرى مقابل حلتة، فيأخذها سعيداً ويلبسها للإسراع للقاء حبيبته لكسب قلبها، ولكن أحد الحراس يشتبه فى أنه أسير إيطالى هارب فيطلق عليه النار ويربده قتيلاً. وفى رواية (زقاق المدق) التى صدرت عام ١٩٤٦ نجد «حميدة» تغادر الزقاق إلى وسط المدينة لتبحث لنفسها عن حياة أرحب وأفضل فى علاقتها مع الجنود البريطانيين، ويلحق بها حبيبها الغير «عباس

فى الجغرافية اللغوية فالملاحظ أنه رغم البنية القصيدة غير المعقدة التى يكتب بها نجيب محفوظ رواياته، فإنه يبذل جهداً كبيراً لتبسيطها وتقريبها من اللغة المصرية لغة الحوار العادى فى كثير من الأحيان دون أن تفقد فصاحتها اللغوية. ولكن تبلغ أحياناً مستوى اللغة العامية أو بالأرجح مستوى التعابير العامة دون أن تفقد فصاحتها وما أكثر الأمثلة ونكتفى بما جاء فى بعض النماذج من رواية (أولاد حارتنا) سنجد هذه التعابير «يا داهية دقى» و«مط بوزة» «العجل وقع هاتو السكينة» و«وطى البصلة» و«يا محنى بيل العصفورة» و«نقطننا بسكاتك» و«يا ملبس عمدان الطرح» و«يا عجوز وقارح» و«فنتك بعافية» ويفك حصزه» إلى غير ذلك بهذه الجغرافية اللغوية يتعمق الطابع القاهرى المصرى لهذه الرواية ذات الرؤية الإنسانية الشاملة فى عريبتها الفصيحة رغم هذا الطابع القاهرى الخاص.

ومن الأسماء والأماكن واللغة تنتقل إلى المعنويات المجردة. فـ «الجبلاوى» فى رواية (أولاد حارتنا) هو مالك الأرض وصاحب أوقافها وهو صاحب الوصايا العشر الجديدة التى تؤكد ضرورة توزيع ريع هذه الأوقاف بالتساوى والعدل على أهل الحارة وهو فى الرواية يمثل مرجعية أساسية للقيم الإنسانية. قد يكون رمزاً إنسانياً للإله الخالق كما يذهب الكثير من النقاد. وإن كان فى الرواية نفسها بعض النصوص التى تحض هذا التفسير. فنقرأ فى الرواية قول أحد الأشخاص لأخيه «أنت مجنون وحق خالق الكون» ونسمع «جبل» يقول «الحمد لرب السماوات» على أنه قد يكون هو الإله الذى قتله «عرفه» معنويًا دون أن يقصد ذلك أو يعرف بزيارته له. وقد تكون هاتان العبارتان مجرد غطاء من

الأدوار، ولو لم أصادف «ياسين» في الدرب لما انقشعت عن عيني غشاوة الجهل، ولو لم يجذبني «ياسين» على جهله إلى القراءة لكتبت اليوم في مدرسة الطب، كما تمنى أبي. ولو لم التحق بمدرسة السعيدية ما عرفت «عابدة»، ولو لم أعرف «عابدة» لكتبت إنساناً غير الإنسان. ولكن الكون غير الكون ثم يحلو للبعض أن يعيب على دارون اعتماده على المصادفة في تفسير آلية مذهب؟

ومن الواضح أن المصادفة التي يقصدها نجيب محفوظ على لسان «كمال» هي الوقائع الموضوعية التي لا يدخل الفرد في تدبيرها وتخطيطها، ولكنها تدخل في تشكيل حياته وعلاقاتها بالآخرين. وإذا كان هذا ما قاله «كمال» في هذه الرواية فقد قال نجيب محفوظ نفسه وعلى لسانه في طريقة أكثر تحديداً من الناحية الفكرية في حواراته في بعض حواراته. يسأله الأستاذ ذبيل فرج «ما هو تصورك للمصادفة وإمكانيات الدور الذي تلعبه في أعمالك؟ فيقول نجيب محفوظ «يعرف العمل الفني في الحقيقة أكثر من نوع من المصادفة أولاً المصادفة التي تحل مشكلة، وهذه نستطيع أن نعتبرها ضعفاً جوهرياً في العمل، مثال ذلك أن تعرض مشكلة وتحلها بورقة يانصيب. فانت بهذا لا تفعل شيئاً. ولكن توجد مصادفات أخرى ليست عشوائية وإنما تجيء نتيجة لقانون الاحتمال وهي أقرب إلى التصور العالمي المعاصر من الحتمية الفنية التي جاءت فيما مضى نتيجة لتصور الحتمية الميكانيكية في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر. كان العلم حتمياً بحثاً قبل قانون الاحتمال ولذلك انعكس ذلك في التكنيك الفني بالحتمية المعروفة تاريخياً وهي لا تختلف عن الحتمية القديمة الإغريقية أمام القضاء والقدر على اختلاف الأساليب

الحلوة، الذي يشتبك في معركة مع الجنود الإنجليز. تنتهي بقتله. وفي مجموعة (بيت سيء، السمعة) التي صدرت عام ١٩٦٥ نقرأ قصة بعنوان (الهارب من الإعدام)، فنتابع هذا الهارب من حكم الإعدام الذي صدر ضده وهو يمضي ليختبئ من الدولة في منطقة القرافة ولكن لا تلبث قنابل الحرب العالمية الثانية أن تصل إليه في مخبئه وتصيبه في مقتل.

ماذا تعني هذه المصادفات المتساوية الثلاث على بساطتها ومباشرتها؟ إنها مع ذلك ليست خالية من الدلالة. إنها تعبر عن تصادم مأساوي بين الفرد البسيط والعالم والحرب العالمية الثانية، تصادم بين الذاتي والموضوعي بين الجزئي والكلّي، إنها لا تعبر عن بنية أو علاقة قدرية للمصير بقدر ما تعبر عن الضحايا الحقيقيين لهذه الحرب، وتداخل المأساة الإنسانية تداخلاً شاملاً مهما بعدت المسافات، بين أطرافها واختلعت الأعراض. وفي نهاية الجزء الأول من الثلاثية (بين القصرين) تصبح «عائشة» ابنة «السيد عبد الجواد» أمّاً. ولكنها تنجب «نعيمة» بقلب ضعيف وتكاد تموت وفي الوقت نفسه يفرج عن سعد باشا وتنتصر الثورة انتصاراً مؤقتاً، مما يكاد يوحي بأن الانتصار كان ضعيفاً هشاً كذلك. وما أسرع ما يتضاعف الإحساس بالخطر والفجيعة بمصرع «فهمي» الابن الأكبر لـ «السيد عبد الجواد» في مظاهرات السلام والانتصار!

وهكذا تتلاقى هذه المصادفات لتبرز دلالة واحدة موحية. وتقول الرواية على لسان «كمال» في (قصر الشوق) المصادفة وحدها هي التي عرّفك بحقيقة الرجل. والمصادفة هي التي لعبت في حياتك أخطر

شاملة رغم ما بينها من مسافة زمنية كبيرة. الحدث الأول نقرؤه في رواية (أولاد حارتنا) التي بدأ في نشرها من ٢٦ سبتمبر ١٩٥٩ إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩ أما الحدث الثاني فنقرؤه في قصة صغيرة للغاية نشرتها مجلة (نصف الدنيا) بعنوان (العاصفة) في ١٣ سبتمبر ١٩٩٨ أي بعد ما يقرب من أربعين عاماً من نشره لـ (أولاد حارتنا).

ففي نهاية رواية (أولاد حارتنا) التي تعبّر في تقديرى عن أسنسة رسالة الأديان الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام، أقصد تحويل رموزها وقيمها إلى رموز ومعطيات إنسانية، يبرز «عرفة» - رجل العلم والمعرفة - في نهاية مسيرة طويلة من «أدهم» أي آدم، و«جبل» أي موسى و«رفاعة» أي المسيح و«القاسم» أي محمد كأنما هو امتداد تاريخي موضوعي لرسالاتهم جميعاً وإن كانت رسالته هي العلم وإن استخدمت الرواية لفظ السحر مرادفاً متخيلاً للعلم مع الامتزاج والتوحيد مع «عواطف» أي العمق الإنساني. ولكن سرعان ما يُفسد «عرفة» نفسه إذ يغويه ويطويه شطار الحارة ويستخدّمون سحره أي عمله لمصالحهم الاستغلالية، تماماً كما يُستخدم العلم والتكنولوجيا في عصرنا الراهن لتعظيم أرباح الرأسماليين، وتكريس الهيمنة والاستغلال. وتنتهي الرواية بمصرع «عرفة» و«عواطف».

كما يخفي الكتاب الذي يحتوي على أسرار العلم السحرية ولكن يبقى مساعده «حنش» وحنش رمز للسرية والتخفي الذي يعرف كل الأسرار وهكذا تواصل الرسالة حياتها ومهمتها وتنتهي الرواية بالكلمات التالية «وقد لوحظ اختفاء بعض الشبان تباعاً. وقيل أنهم اهتموا

والمسببات... والعصر الحديث ينكر المصادفة العفوية غير الاحتمالية. هذا هو نجيب محفوظ نموذجاً رفيعاً لللايب المبدع الذي يغني ويخصب فنه بأزقى المعارف العلمية في عصره.

وهكذا نتبين أن المصادفات في النسق الأدبي لـ نجيب محفوظ ليست أوراق يانصيب كما يتصور بعض النقاد وليست قدراً مفروضاً، وإنما هي تعبير عن تشابك الوقائع الموضوعية بما يضيف إليها دلالة معنوية خاصة ترتفع بنا من الجزئيات المتناثرة إلى الدلالات العامة ولهذا تختلف دلالتها باختلاف هذه الوقائع.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى مجال العلاقات ستجد أولاً أن قضية السلطة بمعناها السياسي والمعنوي والحنسي، سائدة في أغلب رواياته في مختلف مراحلها منذ كتاباته الأولى عن مصر القديمة إلى المرحلة الراهنة، وخاصة منذ نهاية المرحلة الناصرية. على أن قضية السلطة لا تبرز بشكل مباشر في جميع الأحيان وإنما يتنوع تجليها بتنوع الأوضاع والعلاقات. فقد تأخذ شكل السلطة الأبوية، أو الاجتماعية، أو الثقافية أو الاقتصادية فضلاً عن السلطة الأخلاقية والسياسية سواء في تجليها السلطوي العلوي أو المطبق أو القيمي وسنجدّها في مختلف رواياته من (عبث الأقدار) إلى (الثلاثية) و(أولاد حارتنا) إلى (الكركن) إلى (إمام العرش)، إلى (العائش في الحقيقة) إلى (يوم قتل الزعيم). في مظاهر ومستويات مختلفة.

فإذا انتقلنا أخيراً إلى مجال المواقف المتوافقة أو التابعة التي تغذي وحدة البنية النسيقية في رؤية نجيب محفوظ للعالم سنتبين حديثين كبيرين ذوي دلالة كلية

الحارة في القصة. وفجأة يسود الظلام والضجيج، ثم لا تلبث «بهية» أن تعلن أن كل شيء قد ضاع. ضاعت الأصول وهُكَّت الأعراض والمصالح الخاصة من حيث لا يتوقع أحد. فمن الحفر والثقوب والشغرات زحف اللصوص وأخذوا يتكاثرون ويزدادون كماً وكيفاً. حتى سدوا عين الشمس. ثم هذا أثناء هبوب العاصفة الكونية التي قيل إنهم «هم الذين استدعوا من مكانها في السماء» وتقف «بهية» وشيخ الحارة في حيرة إزاء ما وقع ويقع. ولكن... تبرز في نهاية القصة كتيبة من الشباب، كتيبة المقاومة والمستقبل لو صحت قرايتي، تكونوا بكتيبة الشباب في نهاية (أولاد حارتنا). إنهم القلة. كما تقول القصة الذين ظلوا محتفظين بيقظتهم بثباتهم (أي بوعيمهم في قرايتي) ويقول أين.. كما تقول القصة عند باب الحصن القديم يشدون الأيدي في الظلام ويتطلعون إلى طلوع الفجر واستعادة العدل والأمان في حارة الشیخة بهیة أم الدنيا، حارة نجيب محفوظ حارتنا.

ما أقرب هذا الموقف وهذه الكلمات وموقف نهاية (أولاد حارتنا) الذي يشير إلى الشباب الذين ينضمون إلى جنش الذي أخذ يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص.

في تقديري أن هذه القصة هي كلمة نجيب محفوظ وشهائته ودعواه في هذه المرحلة من حياة مصر والواقع العالمي الراهن.

ونلاحظ أن بين نهاية رواية (أولاد حارتنا) ونهاية هذه القصة القصيرة تلاقياً وتوافقاً دلائلياً عاماً بشكل ثابت من ثوابت الرؤية النسقية العامة لـ نجيب محفوظ.

إلى مكان «جنش» وانضموا إليه. وأنه أخذ يعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود أما الناس فقد استمسكوا بالأمل. قالوا لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولتبرين حارتنا نهاية المظليان ومشرق النور والعجائب.

أما القصة القصيرة (العاصفة) التي كتبها نجيب محفوظ بعدما يقرب من أربعين عاماً عن رواية (أولاد حارتنا)، فأكاد أراها على صغرها خلاصة مركزة لتاريخ الروائي لـ نجيب محفوظ، هذا الفن الخبيث على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه، هذا الفن الذي يبنض دائماً بما هو كلي في ما هو جزئي، وما هو كوني فيما هو فردي، وما هو عالمي فيما هو محلي، وما هو موضوعي فيما هو ذاتي. وتبدأ قصة (العاصفة) بلحظة زمنية ومعنوية يتحقق فيها توسط واعتدال. ولهذا يسود في حارتنا توازن واستقرار وأمان كما تقول القصة في بدايتها. ورمز ذلك هو توسط الشمس في السماء على أنه في غمرة هذا تستشعر «بهية» أم الدنيا بحدسها التاريخي بخطر داهم قائم يكاد يعصف بهذا الاستقرار والاعتدال. وفجأة يبدأ هواء، ينشط ويلعب ويعيث بهذا التسلسل الدقيق ذي الدلالة الواقعية العميقة ثم لا يلبث أن يتحول إلى طوفان من الأتربة والأكوان والعنف الذي تتطايّر بسببه الأشياء المستقرة النافعة إنها كما تقول الرواية رياح العنف الكوني وأكاد أقول، بل قلت في مقال قديم عن هذه القصة دون أن أبتعد كثيراً بقرايتي عن نصها فيما أرجو، إنه عنف رياح «العولمة» التي أخذت تعرض نفسها عرضاً على الدنيا وأم الدنيا. فكيف يُطلب من شيخ حارة «بهية» أن يقاومها فلا سبيل في رأيه إلا الالتجاء إلى الغيب أو الأحلام كما يقول أحد رجال

ويعبر نجيب محفوظ عن ذلك فى حوار من حواراته الصحفية قائلاً:

وإن الفكر المجرد لا يقتل الحياة، فهو من صميم الحياة، وطريقة عقلية للتعبير عن حقيقتها العامة. ولكن الحياة تتجلى فى الجزئيات بخصائص ذاتية تذوب وتختفى عند التفكير المجرد. والحياة الخالصة لا تجدها إلا فى الممارسة اليومية، أما ترجمتها العقلية فلا تجدها إلا فى العلم والفلسفة. وثمة نشاط آخر تندمج فيه الحياة الخالصة بصورة توحى بالشمول فيجمع بين طريقتيه الخالصة وبين نبض الحياة ومعناها هو الفن. - ج ٢٠.

وهكذا ننتبين وعى كاتبنا العظيم وعياً نظرياً عميقاً بحقائق وشروط ممارساته الفنية، التى تجمع بين الفكر والواقع، بين العينى والمجرد، بين الخاص والعام. وفى تقديرى أن هذه الثنائية المتلاحمة التى طالعنا بعضها فيما قدمناه من بعض نماذج من رواياته هى جوهر القيمة الإبداعية لأعمال نجيب محفوظ، التى ترتفع بأبيه من حدود خصوصيته الذاتية والقومية إلى آفاق الإنسانية والعالمية دون أن يغيب مع ذلك عن حدود خصوصيته. ولهذا، ففى تقديرى أن أدب نجيب محفوظ فى بنيته ودلالته الذاتية والعامة هو إبداع نو رؤية إنسانية شاملة أصيلة ذات قيمة عالمية قبل أن تمنحه هذه القيمة العالمية جائزة (نوبل).

رغم ما بينهما من مسافة زمنية طويلة، واختلاف فى جزئيات وتفاصيل كل منهما، ولكن برغم ارتباط كل منهما بموقع محدد متمائل هو أم الدنيا مصر، ودلالة عامة واحدة، فإنهما يختلفان من حيث مصدر الخطر. فمصدر الخطر فى نهاية (أولاد حارتنا) كامن داخلنا، وإن كان كلى الدلالة، أما مصدر الخطر فى نهاية العاصفة فقاد من خارجنا ومن داخلنا أيضاً وهو كلى الدالة كذلك.

بهذه الجولة السريعة فى بعض أعمال نجيب محفوظ تبين بالفعل وحدة النسق العام لهذه الأعمال الروائية فى التجليات المختلفة والمتنوعة لهذا النسق، رموزه ودلالاته وأحداثه الجزئية وساحاته المكانية وعلاقاته ومواقفه المختلفة، هذه الوحدة النسقية التى تجتمع فيها دائماً ثنائية الخصوصية بل الجزئية مع العمومية بل الكلية. فالمكان ليس دائماً هو المكان المحدد وإن يكن دائماً هو المكان المحدد وصفاً وليس دلالة، والطابع التاريخى السائد فى أغلب الروايات هو زمنُ باتات الزمن المحددة، على أن زمنيته ليست مع ذلك زمنية محددة بل زمانية عامدة أى ديمومة شاملة وإن تكن فى الوقت نفسه محدودة تحديداً تاريخياً دقيقاً.

ولهذا نجد الواقع الملموس المشخص المتعين هو النسج الاساسى للروايات جميعاً حتى تلك التى نطلق عليها اسم المرحلة الفلسفية أو الرمزية. ولكن هذا الواقع الملموس يتضمن دلالة وفكراً، ويرتفع أحياناً إلى حد التجريد بل يتم تداخل وتلاحم حميم بين العينى الملموس المحدد، والفكرى المجرد.

عبد المنعم تليمة



حيا طاعور شاعر الهند العظيم قائدها الخالد
غاندى فى عيد مولده: «عش حبيبى ألف عام». أوجه
العبارة ذاتها إلى رائدنا الغد نجيب محفوظ فى ذات
المناسبة.

صار الإبداع الروائى لـ نجيب محفوظ - أطال الله
عمره - ونفع البشرية بموهبته الفريدة - تراثاً ولم يصر
هذا الإبداع تراثاً لفوز صاحبه بجائزة نوبل العالمية. بل
إن صاحبه قد فاز بالجائزة الرفيعة لما صار إبداعه
تراثاً. ومن شأن هذه الحقيقة أن الإبداع إذا ما استقر
تراثاً. أن يزلزل تراث النوع الأدبى الذى ينتسب إليه.
تراث أمته الأدبى. وربما التراث الأدبى العالمى أيضاً.
وتستغرق هذه الزلزلة مسائل ومشكلات جمة. تتصل
بالأحكام والقيم الجمالية والنظريات والمدارس الأدبية
والنقدية والتقاليد الفنية ومراحل التاريخ الأدبى. أى أنها
تتصل بكافة مجالات الدرس الأدبى والجمالى. النقد
الأدبى وعلم الجمال وتاريخ الأدب والدرس الأدبى
المقارن. ولكن قبل أى شئ. آخر لابد من توقف وجيز
نراه ضرورياً. ذلك أن فوز محفوظ بالجائزة قد فتح
سبيلين. أولهما بداية اتخاذ الأدب العربى الحديث مكانه
بين الآداب العالمية الراهنة. ويتأسس على هذا الأمر
الأول - ضرورة - أمر ثان وهو بداية مشاركة الإبداع
النقدى العربى فى الجهود النقدية العالمية المعاصرة
ويرتبط الأمران جميعاً ارتباطاً حميماً بالمسألة المثارة
أبداً. والتى اتسعت إثارته بمناسبة الفوز بالجائزة
مسألة المحلية والعالمية.

وموقف نجيب محفوظ - جمالياً وفكرياً - ثرى

نجيب محفوظ تراثاً

بالدلالات الفنية التي تضع مادة فريدة بين أيدي أصحاب الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والفلسفية والنفسية وغيرها من حقول البحث.

ويتصل الأمر بالواقع الاجتماعي التاريخي المصري والعربي عامة. وهنا باب واسع لأن تراث نجيب محفوظ في أغلبه انعكاس لجواهر هذا الواقع وحقائقه. وندع الأمر لسعته وخطره ونتركه لأصحاب الحقول المعرفية التي أشرنا إليها إنما نستل فحسب ما يسمى اصطلاحاً (الموقف الاستراتيجي). ويفصح هذا الموقف عن ثلاثة أعمدة لا ينهض بغيرها الوجود المصري والعربي في التاريخ الحديث. الاستقلال الوطني والديمقراطية والتقدم الاجتماعي وتنظيم هذه الأعمدة أموراً جمة. الاقتصاد الوطني الحديث المستقل والتعليم العصري وتحرير المرأة والعقلانية والثقافة الجادة. وهنا براح عرض لتصورات متقدمة للدين والعلم والفن والفلسفة.. إلخ.. والحرريات السياسية هي أكثر الأمور بوزناً في تراث نجيب محفوظ لأنها أداة لإتجاز الأمور والأعمدة السالفة كما أنها أداة للمحافظة عليها. يؤمن نجيب محفوظ إيماناً راسخاً بالليبرالية. يرى أفة الآفات في الطغيان والديكتاتورية. ويتوسع ليبراليته إلى آفاق ديمقراطية معجبة. لقد ملا نجيب محفوظ حياتنا بالإبداع الباقي وأخذ يملأ الدنيا ويشغل الناس.

اليوم نقدم بأيدينا الزهور والشموع إلى نجيب محفوظ مغنين: عش حبيبنا ألف عام.

نجيب محفوظ تراثاً:

ويدهي - فيما يتصل بالامر الأول - أن الجائزة لم تخلق صفة العالمية للادب العربي إنما هي إقرار بحقيقة كائنة. ومعلوم أن للإبداع الثقافي الذي يعتد به - في أية

صورة أو صيغة من الصور والصيغ الثقافية. فنية، أدبية، فكرية، علمية، فلسفية.. إلخ - طوابعه الطبقية وطوابعه القومية وطوابعه الإنسانية. ذلك أن كل طبقة تدع ثقافتها الصانعة لرواها ومثلها ونماذج سلوكها وأعرافها المعبرة عن مصالحها ونظرتها إلى الكون والحياة.. إلخ. وهي - كل طبقة - تشارك بإبداعها في ثقافة أمتها. فالثقافة القومية هي ثمرة إبداع كافة طبقات الأمة في كل مراحل تطورها التاريخي الاجتماعي. وتشارك الأمة بالرفع من إبداعها الثقافي في الثقافة العالمية الإنسانية. من هنا كانت (العالمية) - في الإبداع الفني - مؤسسة على المحلية ويادنة منها. إن الإبداع الفني إدراك جمالي لواقع محدد بما ينتظمه هذا الواقع من حقائق التكوين الاجتماعي التاريخي والأعمال الفنية تشكيلات جمالية لمواقف من هذا الواقع تكشف جواهره وعلاقاته لتعديله وتثويره وتغييره.

من هنا تكون الطوابع الطبقية والقومية هي الأساس المكين لكل إبداع فني. بيد أن الاقتدار الجمالي - لدى أئمة الفنانين وكبارهم - يوزل في هذه الطوابع أيما إغفال حتى يثمر منها. التجريد والتعميم الجماليين، وطابع إنسانية عامة وباقية وتفسر هذه الطوابع الأخيرة بقاء الخوالات الفنية آلاف السنين لذا جاء قولنا بأن الجائزة أقرت بحقيقة كائنة ولم توجد لها حقيقة أن الأدب العربي اليوم - في نماذج الرفيعة - أدب عالمي بعبارة بادئ ذي بدء عن (خصوصية) عربية محلية صارة مقتدرة جمالياً حتى حملت طوابع إنسانية عامة فحدث الجائزة معناه أن الأدب العربي الراهن ينسلك في الآداب العالمية لأنه أدب عالمي فعلاً وهو عالمي لأنه صدق في محيطه أولاً واقتدر جمالياً - في أعمال المقدمين من المبدعين العرب - حتى كشف فيما هو محلي ما هو إنساني عام.

وقريب من هذا المعنى ما يحدث عندما تعترف المنظمات العالمية باستقلال دولة تحررت أو نشأت حديثاً، فهذا الاعتراف لا يعني أن هذه المنظمات العالمية قد أنشأت هذه الدولة أو حررتها أو حققت لها استقلالها تحقيقاً، وإنما معناه الاعتراف بأن الدولة المقصودة قد حررت نفسها فصارت بهذا التحرير واحدة من الدول ذوات السيادة من ذوات الفعلية في السياسة (العالمية) فالاعتراف هنا هو إقرار بهذا الحال.

ويمضى هذا الأمر الأول إلى بعيد من جهة الأدب العربي وتاريخه.

ذلك أن الدوائر العلمية ومراكز البحث وهيئات ومعاهد العلم ومؤسسات والجامعات في العالم تعرف الأدب العربي القديم وأطرافاً من الأدب العربي الحديث لكن المثقف العادي في المجتمعات الحديثة - بحسب ما تقدمه إليه الحياة الثقافية العامة في بلاده - ودور النشر وأدوات الاتصال والتوصيل - لا يكاد يعرف من الأدب العربي - والتراث الثقافي العربي الإسلامي عامة - أبعد من (القرآن الكريم) و(مقدمة ابن خلدون) و(الف ليلة وليلة). أما اليوم فتبدأ مرحلة من تاريخ الأدب العربي في العصور الحديثة. تشهد هذه المرحلة حضور الأدب العربي - بكل تاريخه القديم والوسيط والحديث والمعاصر - على خريطة الأدب العالمي الذي شاركت في إبداعه أمم البشرية وشعوبها. وتشهد هذه المرحلة تعرفاً عريضاً على الأدب العربي الحديث باعتباره ورثاً لأدب عظيم من جهة وقادراً على المشاركة في الإبداع الأدبي العالمي الجيد الحالي والآتي.

ولابد أن يكون من ملامح هذه المرحلة - من الآن وإلى آخر الزمان إن كان ثمة آخر للزمان - أن تنهض

الدوائر العلمية بدراس الأدب العربي منذ بواكيره الأولى والتعرف على محتوياته الفكرية ودلالاته التاريخية والاجتماعية وتشكيلاته الجمالية والتاريخ له في كل مراحلها القديمة والوسيلة والحديثة ومن ملامحها أن تسعى دور النشر العالمية الكبرى وأجهزة التوصيل والاتصال إلى معرفة هذا الأدب العربي والتعرف على نماذج الرفيعة والتعريف بها بنشرها وإذاعتها وأدائها ومن ملامحها أن يعتد المثقفون في أركان العالم الأربعة بالأدب العربي فيضعون خوالده في برامج تثقيفهم الذاتي وخطط مطالعاتهم وقرائهم العامة.

ونكرنا - في فقرة سبقت - أن اتخاذ الأدب العربي لموضعه على خريطة الأدب العالمية يتأسس عليه وينهض به - ضرورة - أمر ثان هو بداية مشاركة النقد العربي والفكر الأدبي العربي في الجهود النقدية العالمية. وينتهي هنا أيضاً أن درس الأدب العربي وإجادة تقديمه إلى العالم. إنما هي وظيفة النقد العربي والفكر الأدبي العربي اليوم. وأداء هذه الوظيفة هو في جوهره الذي يجعل الإبداع النقدي العربي ينسلك في دائرة النقد العالمي وتميز في هذا الصدد بين مسألتين: الأولى النظر الفلسفي والبحث العلمي في ماهية الفن ومهمته وخصائص أدواته والموازنة بين أدوات الفنون المختلفة من حيث طاقاتها وإمكاناتها والمشاركة العربية في هذا السبيل مرهونة بنهوض عربي شامل وإن تكون هذه المشاركة في اتجاه إقامة (علم جمال عربي) أو (نظرية نقدية عربية) أو (منهاج نقدي عربي) وإنما تكون في اتجاه الاقتدار العلمي والفكري الذي يتمكن به العلماء والمفكرون والنقاد العرب - اليوم وفي المستقبل - من المشاركة بجهد علمي مرموق في الجهود الإعلامية

الرامية إلى تأسيس علم منضبط لدرس الفن. فلا محل إذن للسؤال عن غياب نظرية نقدية عربية أو منهج نقدي عربي، ولا محل كذلك للسعي في طلبهما. قد كان ذلك في العصور القديمة وإلى حد ما في العصور الوسيطة. عندما كانت هناك دوائر حضارية متميزة: الحضارة الفرعونية، الحضارة القديمة الكلاسيكية اليونانية، واللاتينية الحضارة العربية الإسلامية، الحضارة الهندية الصينية.. إلخ وفي تلك الدوائر الحضارية المتميزة: كان يمكن وجود نظريات وفلسفات ومناهج متميزة. أما الحضارة الحديثة، فهي حضارة واحدة، فلو خطت الهند أو الصين أو اليابان أو مصر خطوات في طريق التحديث فهذا معناه اقترابها من مشاركة العالم الحديث في بناء هذه الحضارة الواحدة. مع الاحتفاظ بخصائص قومية لا تؤدي بها إلى (التمايز) الذي تبرز فيه فلسفات ونظريات ومناهج مخصوصة. نريد أن نقول أنه ليس في الحضارة الحديثة والمعاصرة مكان ولا إمكان للقيام فلسفة جمالية يمكن نسبتها إلى بلد واحد أو إلى مجموعة إقليمية محدودة. مجموعة عربية إسلامية، مجموعة هندية صينية مجموعة أوروبية أمريكية وفي عالم اليوم فلسفات ونظريات ومناهج ذات طابع عالمي. ولا يمكن رد هذه الفلسفات والنظريات والمناهج إلى مكان أو إلى بلد أو إلى مجموعة إقليمية إنما يمكن ردها إلى الخطئين العظيمين: المثالية والمادية. وتأسيساً على ذلك فإنه يمكن القول بوجود نظرية جمالية واضحة عند اليونانيين القدماء ولكن القول لا يستقيم في عصرنا إذا قلنا بوجود نظرية جمالية فرنسية أو ألمانية أو هندية أو عربية. فهل معنى ذلك أنه لا يمكن لحضارة قديمة أو بسيطة كالهندية والصينية أو العربية الإسلامية أن

يكون لها تمايز اليوم في مجالات التفكير والتعبير والأبنية الثقافية عامة؟ لا نقول بهذا القول إنما الذي نقول به هنا أن هذه الحضارات العريقة تنهض وتواصل مبادراتها التاريخية في العصر الراهن بمقدار (مشاركتها) في صياغة حضارة هذا العصر. ولا تكون هذه المشاركة في صورة (نظرية) أو (فلسفة متميزة) وإنما في صورة (جهد) مرموق مؤسس على موروثاتها المحلية والوطنية والقومية.. ولذلك جاء قولنا أن النقد العربي اليوم لا يسعى إلى صياغة نظرية نقدية عربية ولا إلى تحديد منهاج نقدي عربي. وإنما يسعى إلى المشاركة في الجهود العلمية النقدية الراهنة التي يشارك فيها دارسون ونقاد ومفكرون من جميع البلدان والثقافات. ولا يمكن للمشاركة العربية أن تتم إلا بقيام على حقائق التاريخ الإبداعي العربي ذاته. وللبلاغيين واللغويين والنقاد العرب الأقدمين نظرات وأنظار أصلية والمعاصرين أن يتوفروا على تلك الموروثات بالدرس العلمي العصري لينتهوا إلى إنضاج جهد عربي عصري علمي في مجال درس لغة الفن الأدبي. ويمكن كذلك لهؤلاء العرب المعاصرين مفكرين ونقاد أن يتوسعوا ليستغرق درسهم التقاليد الفنية العربية وطرائق الحكى والسرد والقص وتوالد النصوص.. إلخ. وهنا يكون تميز العلماء العرب المعاصرين وتكون مشاركتهم عند تعميم نتائجهم على غير العربية من لغات. ولذا فلا مجال للسؤال: متى يتم جهد عربي متميز - مؤسس على حقائق اللغة العربية والإبداع العربي - يشارك في إقامة جمالية يسعى علماء من أركان العالم الأربعة إلى تأسيسها. وهكذا تنتهي من هذين الأمرين جميعاً إلى أن الاقتدار

العلمى والفنى - فى الإبداع المحلى هو السبيل إلى العالمية فى الآداب العربى و النقد العربى على سواء.

وهكذا يشير تراث نجيب محفوظ الروائى الدقائق النظرية و الجمالية السالفة. لكنه يشير كذلك دقائق أخرى و مسائل ومشكلات لصيقة بذاته. أى بدوره - مادام قد صار تراثاً - فى نشوء نوعه الروائى فى الآداب الحديث وفى تطور هذا النوع حتى بلغ هذا المستوى الفاضح العالمى. ولقد صدرنا كلامنا بأن هذا المبحث يتصل فى إجراءاته و أحكامه وتكويناته ونتائج بكل علوم الدرس الأدبى من النقد إلى علم الجمال وعلم الاجتماع الأدبى والتاريخ الأدبى والدرس المقارن و لكننا نلم أطراف الأمر فى ثلاث مسائل عامة تتصل الأولى بموقع تراث نجيب محفوظ الروائى ودوره فى نشوء الرواية العربية وتطورها. وتتصل الثانية بمحاولة أولية لتقويم منهج هذا التراث المحفوظ من الجهة البنائية التشكيلية. وتتصل الثالثة بدلالة تشكيلاته الروائية على موقف من الواقع والعالم.

ومعلوم أن الرواية نوع أدبى جديد فى كافة الآداب العالمية إذ لا ترجع بواكيرها الأولى إلى أبعد من العقود الأولى من القرن الثامن عشر الميلادى. وتمنحنا هذه الحقيقة نتيجتين. الأولى أن التقاليد الفنية و البنائية والتشكيلية لهذا النوع الأدبى لا تزال فى طور التكوين. والثانية أن الروائى الذى ينتمى إلى غير الدائرة الحضارية الغربية يستطيع - حسب موهبته و اقتداره الجمالى و موروثاته المحلية - أن ينهض بدور فى تأصيل التقاليد الفنية للرواية وفى إثراء آبنيتها وتشكيلاتها. لكن جيلاً سبق من الدارسين العرب عالج هذا الأمر معالجة

لا يرضاها الدرس الراهن. فقد راح فريق من تلك الجيل يرى الرواية العربية مستجلبية استجلاباً من الآداب الغربية الحديثة. هذا الرأى ليس بشئ. لأن العلم الراهن يرفض أن تكون الظواهر الفنية الكبرى. ومنها الأنواع الأدبية. مستجلبة أو محتذاة أو منقولة. وحاول العلماء وضع قوانين لنشوء النوع الأدبى وتطوره وانقراضه أو اندماجه فى نوع أدبى جديد. ولا يسمح المقام بعرض هذه القوانين هنا. فلها مظانها فى المصادر والدوائر العلمية. إنما حسبنا فى مقامنا هذا أن نشير إلى النتائج العامة لهذه القوانين: ينشأ النوع الأدبى فى مرحلة من مراحل تطوير مجتمع ما استجابة لحاجات روحية وفكرية وجمالية واجتماعية جديدة فى هذا المجتمع. والجديد الجذرى فى حياة المجتمع - حسب نواميس تطوير المجتمعات - يعكس المثل الأعلى لمرحلة كاملة من حياة هذا المجتمع. أى يعكس حقائق مرحلة استراتيجية تاريخية بأسرها. كالانتقال من مرحلة العلاقات العبودية إلى مرحلة العلاقات الإقطاعية.. إلخ. من هنا النوع الأدبى لا ينشأ ثمرة لعبقرية مبدع فرد ولا ثمرة لإنفاق مجموعة من الأحاد المبدعين. وإنما ينشأ استجابة جمالية تعكس حاجات جديدة جذرية لمرحلة اجتماعية تاريخية كاملة من حياة المجتمع.

وقد استقر لدى العلماء والدارسين ومؤرخى الآداب اليوم أن الرواية نشأت فى العصور الحديثة فى المجتمعات التى انتقلت من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الرأسمالية أى أن الرواية قد نشأت بنشوء الطبقة الوسطى التى حققت اجتماعياً وتاريخياً هذه الانتقالية وبذلك تكون الرواية هى النوع الأدبى العاكس جمالياً لحقائق الطبقة الوسطى وفلسفتها ونظرتها إلى

الحياة وقيمها وأنماط سلوكها ومجمل حركتها في المجتمع والتاريخ.

وصارت هذه النتيجة مبدأ أساسياً يعتمد عليه العلماء والدارسون ومؤرخون الأدب في صياغتهم للقانون المُفسر لنشوء الرواية. فالرواية تنشأ وتطور في مجتمع من المجتمعات عندما يشهد هذا المجتمع مرحلة تاريخية جديدة عمادها طبقة وسطى تقوض المجتمع التقليدي وتؤسس المجتمع الحديث وتقود هذا المجتمع الحديث حسب رؤاها وفلسفتها ومصالحها ولقد استطاع لوسيل جولدمان - فيما يشبه القانون العلمي الصارم - أن يوازي بين تطور البطل الروائي والانتقالات الأساسية في حياة الطبقات الوسطى الغربية وهي تؤسس مجتمعاتها الرأسمالية الراهنة.

وثمة جهود عربية علمية تؤرخ للرواية في تاريخنا العربي الحديث وتؤكد هذه الجهود الحقائق السالفة فُلقد ارتبطت الرواية العربية في نشوئها بنشوء الطبقات الوسطى في المراكز الحضارية العربية التي سبقت إلى النهوض الحديث في مصر والشام خاصة ومن طبائع الأشياء أن يتأثر اللاحق وهو الروائي العربي الذي بدأ عمله في القرن التاسع عشر بالسابق وهو الروائي الغربي الذي بدأ عمله في القرن السابع عشر خاصة إذا كان هذا السابق قد جاء غازياً متفوقاً يحمل نموذجاً (حديثاً) مبهراً. بيد أن التأثير غير الاستجلاب والنقل فلقد وضح فيما سلف أن الأنواع الأدبية لا تنقل من مجتمع إلى آخر إنما تنشأ استجابة لحقائق اجتماعية تاريخية كبرى في حياة المجتمع الذي أبدعها. وفي هذا الصدد لاحظ الدارسون والنقاد العرب - وهم يؤرخون -

للرواية العربية ويعالجون نماذجها نقدياً - أن المحاولات الروائية العربية المبكرة في النصف الثاني من القرن الماضي وفجر القرن العشرين قد تبدى فيها عاملان قويان أولهما الموروثات العربية. فصحن كالمقامة، وعامية كالقصص الشعبي والحواديت، والمدون والمروى من الملاحم والسير. وثانيهما الأعمال الروائية المشهورة في الآداب الغربية الحديثة، ويمكن للراصد أن يقع على هذين العاملين في تلك المحاولات الروائية الباكرة - مثل: (علم الدين) - لـ علي مبارك و(حديث عيسى بن هشام) - لـ إبراهيم الموصلي و(ليالى سطيج) - لـ حافظ إبراهيم، وغيرها. وإذا كان هؤلاء الدارسون والنقاد العرب قد لاحظوا أن أثر النماذج الروائية الغربية قد غلب في مرحلة من مراحل تطوير الرواية العربية، إلا أنهم قد لاحظوا أيضاً أن موروثات الحكى والقص والسرد المحلية والقومية قد أخذت في العقدتين الأخيرتين تسطع في إبداع بعض الروائيين العرب المعاصرين، والشأن في هذا كله إنما يريد إلى حقائق النهوض العربي في التاريخ الحديث المعاصر، فلا ريب أن الحلقة الراهنة من هذا النهوض توغل أكثر فأكث في تأسيس الإبداعات - روائية وغير روائية - على آخر المتواصل من الموروثات الفنية وطنية وقومية عامية وفصحى مدونة ومروية.

وما دامت الرواية نوعاً أدبياً حديثاً في كل الآداب العالمية، وما دامت لا تزال - لحدائتها - تؤسس لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله في تاصيل هذا النوع الأدبي وإن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال إلا إن تأسست على تراث الأمة وبين يدي الروائي العربي كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحية ولقد استقر لدى

الدارسين أن تراث نجيب محفوظ الروائي هو أبرز جهد إبداعي عربي في هذا الصدد تأصيل الرواية نوعاً أدبياً أساسياً في الأدب العربي وإثراء التقاليد الفنية للرواية العالمية ونمضى في بيان هذا في الفترة التالية.

وتتصل المسألة الثانية بالتشكيل ولقد شهد تاريخ البناء الروائي - وكله في العصر الحديث في القرنين الماضي والحالي - حركتين تشكيليتين كبيرتين كانت الأولى تعتمد على ما سماه منظروها من النقاد ودارسو الأدب (حبكة) فكان الروائي يروي (قصة) يتوخى أن تمثل الواقع وتحاكيه.

وكان يصوغ أفعالاً يتميز كل منها وحده بخصوصية تفرد ثم يرتبط بغيره بروابط وجوامع مشتركة منطقية واضحة ومفهومة، مسببة ومعللة وكان يصوغ بطلاً محدد الملامح يحكي نمطاً مألوفاً في واقع الناس وحياتهم العادية. ويديهي أن يحكم كل ذلك مبدأ قيمي ثابت. أما الحركة التشكيلية الكبرى الثانية في تاريخ البناء الروائي فعمادها نبذ المحاكاة وتعميق المسافة بين النص الروائي والواقع المدرك الظاهر بحيث يصير النص موازاة لهذا الواقع وليس تمثيلاً له. ومن هذا الأصل تقوض المبدأ القيمي المسبق الثابت، كما قضت السمات المحددة للشخصية الروائية والبطال الروائي. فقد راح البطل الروائي يفتش عن القيمية الحاكمة بتجربته هو وليس عن طريق أردية خارجية من القيم الجاهزة ثم راح يرتب ملامحه وصفاته خلال صراعه وعيشه مع الآخرين وليس من خلال ملامح وصفات مستقرة حددت سلفاً، وتأسس على هذه (التشكيلية) اصطناع بالغ الغنى لطاقتها وإمكاناتها في الرهافة والكثافة والغزارة والغنى والشاعرية واصطناع ثرى

للخيال ولا ريب في أن كل ذلك قد جعل العمل الروائي - في هذه الحركة التشكيلية الثانية - يمثل تنوعاً هائلاً من الإمكانيات والزوايا والاحتمالات في إدراك الواقع والعالم ويمكن أن يكون التشكيل الجمالي للزمان والمكان مبدأ مرتضى في التمييز بين الحركتين، ذلك أن الزمان في الحركة الأولى يمكن أن يتصل من ماضى إلى حاضر إلى مستقبل.

كان يرتد من حاضر إلى ماضٍ، ويمكن أن يتراوح بين الامتداد والارتداد. بيد أنه في كل مجال ينتظم الأفعال والأحداث لتماثل العالم الخارجي. أما الزمان في الحركة الثانية فإداة الخيال الروائي يصطنعه الخيال وشرائخ ومضات لا تأسر الفعل والحدث ولا تعطل الذات الشخصية الروائية عن تحركها لكشف الواقع كذلك فإن جماليات المكان في الحركة الأولى عمادها (الوصف) الذي يتوخى مماثلة الواقع المنظور ومحاكاته ولهذا كان للكان الروائي استقلاله أما جماليات المكان في الحركة الثانية فعمادها الحركة النفسية والوجدانية للشخصية الروائية وإذا فإن المكان الروائي هنا كائن حي داخل المجال الروحي للبطل الروائي ومن أسف أن تحديد المنجز الجمالي التشكيلي لتراث نجيب محفوظ يسوده قدر كبير من الفوضى الفكرية فثمة فريق من الناقدين يقسم هذا التراث إلى مراحل تاريخية ورومانسية وواقعية نقدية وفلسفية رمزية ومن نافلة القول أن نص على هذا التوصيف لا يمت إلى التحديد التشكيلي الجمالي بصفة، وثمة فريق ثانٍ من الناقدين هذا التراث كله في مجال الحركة التشكيلية الروائية الأولى التي وقفنا عندها فيما بعد وليس هذا بصحيح، وما نراه هو أن تراث نجيب محفوظ الروائي قد بنى في خمسين

سنة. جماليات الحركة الأولى قد غلبت على هذا التراث في العشرين سنة الأولى من بناء هذا الشكل أى من سنة ١٩٢٩ إلى سنة ١٩٥٩ عندما أخرج رواية (الولد حارتنا)، أما بعد هذه الرواية فقد تبدت بوضوح جماليات الحركة التشكيلية الثانية. لهذا كان قولنا الذى سلف وهو أن نجيب محفوظ قد شارك فى تأسيس بناء الرواية العالمية وفى إثراء تقاليدها وجمالياتها وبعد التاصيل والتشكيل يأتى التوصيل ومبحث التوصيل من أدق المفهومات النظرية والجمالية وأكثر تعقيداً وصعوبة لكنا نقف هنا - حسب المقام - عندما يعيننا ويعيننا على معالجة ما نحن بصدده فلفظة (تشكيل) تدل بذاتها على عملية يقوم بها الفنان وهو عندما يضع آخر لبنه فيها نرى موقفه من عالمه قد سلع بالتجديد والوضوح، فالعمل الفنى تشكيل جمالى لموقف وأعمال الفنان الواحد. هى جملة من التشكيلات لجملة من المواقف وما دامت أعمال الفنان الواحد تعد فى منتهى آخرها (عملاً) واحداً فإنها فى ذات الوقت تشكيل لموقف واحد. من هنا نستطيع الحديث عن طرائق تشكيل - أسلوب - محددة لفنان محدد مهما تعددت أعماله ونستطيع من ثم أن نحدد من حقائق التشكيل ذاتها - موقف هذا الفنان من موقفه وعالمه. والموقف مفهوم مركب ينتظم عناصر ذاتية ذات طوابع روحية فكرية وانفعالية ووجدانية نفسية وعناصر موضوعية ذات طوابع طبقية اجتماعية تاريخية وإنسانية.

وموقف نجيب محفوظ نرى بالدلالات الغنية التى تضع مادة فريدة بين أيدي أصحاب الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والفلسفية والنفسية وغيرها من حقول البحث وحسبنا هنا أمران فى هذا الموقف يتصل الأول بالوعى الكونى والإنسانى وفيه نرى ملمحاً

من حتمية الية تكاد تكون عمياء وملمحاً موازياً من شك فى طبيعنة الإنسان يكاد يصل إلى يأس من خيره ومستقبله، فالإنسان - حسب هذين الملمحين - شريد بجبلته، فاسد بقطرته، نزاع إلى التهديم محدود القدرات مسير بقوى خفية جبارة إلى مأساة مقدرة محتومة ولكن يوازى هذه القتامة فى تراث محفوظ روح ساخر لابع مداعب هازئ مسنود بنفوذ كبار منازلة وإيرادات صلبة مقاومة ويواربها أيضاً نظرة غلابة مؤمنة بالتقدم الإنسانى وإن يكن بائئمان باهظة من المأسى والمظالم والحروب والعداء والدماء، وكذلك يواربها أن هذا الإيمان بالتقدم يغلغ فى كل حين رجاء (شاعرى) الخير: «...اقتنعت فى النهاية بأنه لا نجاة للجنس البشرى إلا بالقضاء على قوى الاستغلال التى تستخدم أسمى ما وصل إليه فكر الإنسان فى استعباد الإنسان وخلق صراعات مفتعلة سخيفة تستنفد خير مافيه من إمكانيات رائغة وذاك كخطوة أولى لجمع العالم فى وحدة بشرية تستهدف خيرها معتمدة على الحكمة والعلم فتعدي تربية الإنسان باعتباره مواطناً فى كون واحد وتهيبه لجسمه السلامة ولقواه الخلافة الانطلاق ليحقق ذاته ويبدع قيمه ويمضى بكل شجاعة نحو قلب الحقيقة الكامنة فى ذلك الكون الباهر». المرايا ص ٥٨.

يتصل الأمر الثانى بالواقع الاجتماعى التاريخى المصرى والعربى عامة وهنا باب واسع لأن تراث نجيب محفوظ فى أغليته انعكاس لجواهر هذا الواقع وحقائقه وتدع الأمر لسعته وخطره وتركيبه لأصحاب الحقول المعرفية التى أشرنا إليها، إنما نستل فحسب ما يسمى اصطلاحاً (الموقف الاستراتيجى) ويفصح هذا الموقف عن ثلاثة أعمدة لا ينهض بغيرها الوجود المصرى .

حمود الريعى



ظلك سنوات طويلة أعتقد فى صحة مقالته العقاد
من أن بيتا واحدا من الشعر - فى صفاته وتلقاه وتركيزه
- يعدل رواية بأكملها. وقد صرغنى ذلك - أيام مرافقتى
ورديا من شبابى - عن قراءة القصص، وأصبح تكوينى
كله - بل وكيانى كله - مشبعا بالشعر: فلما لقيت عبد
المحسن بدر فى لندن أوائل الستينيات وكان من
المولعين بنجيب محفوظ - تبهى إليه. كنت ألقاه فى
مدرسة الدراسات الشرقية التى أدرس بها - والتى كان
قد التحق هو بها لمدة عام زائرا بعد حصوله على
الدكتوراه - فنخرج لتناول غدايا فى مدرسة طب المناطق
الحارة صحبة أصدقائه - ومنهم عبد الرشيد
المحمودى وسلوى خمأش - فلا يتركنى قبل أن
يقص على طرفا من عبقريه نجيب محفوظ الروائية،
ويرزى لى متعة الدخول فى عالمه على نحو واسع، ولم
أكن - إلى ذلك الحين - قد قرأت سوى قدر يسير جدا

منه
http://Archivebeta.Sakhril.com

فلما عدت من بعثتى سنة ١٩٦٥، وعهد إلى تدريس
الآداب الحديث، قمت بقراءات استطلاعية واسعة، كان من
بينها معظم ما كتب نجيب محفوظ حتى ذلك التاريخ.
وقد أصبح واضحا لدى بعد فترة أن لأدبه مذاقا خاصا
لا يشاركه فيه غيره ممن ينتمون إلى عالمه - عالم الرواية.
وأتذكر أننى حين أخبرت أستاذ القسم الذى التحقت به،
بعمزى على إدخال بعض النصوص المحفوظية ضمن
مادة الدروس التى سألقيها على الطلاب، قال لى إنه
ليس من عادة القسم أن يدخل فى مناهجه مادة لأديب
باقى على قيد الحياة! وقد هالقتى رؤية الأستاذ للامر -
وكنا قد تجاوزنا منتصف القرن العشرين بخمسة عشر
عاما - ومضيت فى إشاراتي لتسارعة إلى نجيب
محفوظ فى قاعات الدراسة.

فى صحبة روائى عظيم

والكلاب». ووفاء لذكراها أشير إلى حادثة حدثت بينها وبينى على سبيل الاستطراد: عرضت على مرة عبارة من ترجمتها تبدأ هكذا: «اغمس قلمك فى دمك...» وكتبتها: «اغمز...» فلما لفت نظرها إلى ما اعتبرته خطأ - وبدوت وثاقا - جادلتنى قائلة: وإليذا لا تكون «اغمز»؟ فحدثت لى بلبلة عدت على أثرها إلى القواميس، واستحضرت ماوعته ذاكرتى من الشعر العربى، ومن قول اللغويين الأرائل إن المعانى أصلها حسى والمجاز طارئ، فلم يسعنى إلا التسليم لها بأن «غلطتها صواب»، أوى - بالأحرى - ليست غلطة على الإطلاق.

أبمت النظر فى محفوظ - شافعا ذلك بقراءات موازية لمنظرين ومبدعين منهم بلزك، وكنز، وجويس، وكافكا وكامو، وفورستر، وأوكونور، ووات، وفوير، وهمفري - حتى امتلات بحيرة نفسى بقدر هائل من المواقف، والتعابير، والأشخاص، والآراء، والحكم، فيها البسيط والمركب، والهادئ والعنيف، والمختصر والمبسوط، والمحزن والمفرح، والجاد والهازل وهكذا وجدت نفسى امتلك حياة خيالية لاتقل حيوية وجمالا عن حياتى الواقعية. كما وجدت أن محفوظ أصبح صديقى الذى أناجيه فى خلوتى، واستنصحه فى أزماتى، واستحضر عباراته لتلبنى أشد حالات أشواقى جموحا. وإذ وقعت فى أسر إبداعه على هذا النحو جلست للعمل فى كتابة مسودة كتابى «قراءة الرواية» فاكتملت بخريف ١٩٧٢. كان كتابى تعبيرا عن رغبتى فى التخفف من امتلائى بعالم نجيب محفوظ، كما كان تعبيرا عن بعض معتقداتى فى الصيغة التى ينبغى أن نتعامل بها مع النص الروائى.

وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات قضيت سنوات أربع أستاذًا فى كلية الآداب بجامعة الجزائر، طابت لى فيها صحبة أعمال نجيب محفوظ فى جو الطبيعة الساحرة، واستشعار خفقات القلب المملوء بالأمانى وخیالات المستقبل. كنت أقرأ على مهل، فى تجرد ومحبة، دون هدف واضح أو خفى سوى طلب المتعة والمعرفة، مجتذاً لفهم ما أقرأ كل عناصر ثقافتى، وشاحذا كل إمكاناتى لأصل إلى أقصى مايمكن أن يوفره لى النص من قيم روحية، ودلالات فنية، ومرام اجتماعية وإنسانية. لم أكن آنذاك فى عجلة من أمرى، ولم أكن راغبا فى مغادرة القراءة إلى أية مرحلة أخرى.

وحدث أن تعرفت فى تلك الفترة على الدكتورة نورية فهيمى أستاذة الأدب الفرنسى - وهى رائدة من رؤاد الدرس الجامعى فى مصر - فتبادلنا الرأى فى بعض ماكنت أقرأ، وتناقشنا حول أهداف بعض الروايات المحفوظية وقيمتها الفنية. كانت أستاذة مرهفة الحس، بصيرة بالموسيقى الغربية، وصاحبة تكليف فيها، ومحيطلة بالثقافة الغربية على نحو يثير الإعجاب، ومتبحرة فى الأدب. وقد وجهتنى إلى خصائص فى تركيب النص الأدبى لم يكن من الممكن إدراكها دون الاعتماد على ذلك التكوين الثقافى الأوروبى الواسع الذى كانت تحظى به، كما وجهتها أنا بدورى إلى معان كامنة فى التعبير العربى كانت خافية عليها نظرا لتكوينها الأوروبى الخالص.

هكذا توافقنا على تبادل النظر فى النص المحفوظى على مدى سنوات أربع، وعندى لاتزال تعليقاتها النافذة مكتوبة بخط يدها على نسختى الخاصة من «النص

اللمّاح، الودود، والمنزه عن أى قدر من «المظهرية»، أو الرغبة فى إحداث أى انطباع بالعظمة لدى الآخر، وأحسست أننى وقد عشت السنوات الماضية فى حضرة إبداع أدبى عظيم أعيش الآن فى حضرة إنسان عظيم.

كتبته عن نجيب محفوظ - منذئذ - مقالات وأبحاثا فى الصحف، والمجلات الأدبية المتخصصة، والكتب التذكارية، وشاركت فى ندوات عدة عنه فى المحافل والمؤتمرات الأدبية، وفى وسائل الإعلام، وشغلت بأعماله - بصفة مستمرة - فى قاعات الدرس، وفى مناقشات الرسائل العلمية، وأشار هو إلى كتاب «قراءة الرواية» أكثر من مرة على ماذكرته الصحف، وذكره لى هاشم النحاس وهو يقدم لى كتابه الجميل عن نجيب محفوظ والسينما. ومرة حيّته فى عيد ميلاده فى صحيفة سيرة قائلا له: «ثق حين تأوى إلى فراشك أن ثمة آلاف السامرين فى كل أرجاء الوطن العربى يتمتعون بقراءة أدبك فلا يترك النوم جفونهم، فأرسل لى بريقة رقيقة لعلها أفضل وثيقة امتلكها الآن.

ويوم فاز بجائز «نوبل» حدث تهليل فى المحيط الأكاديمى الذى كنت أجلس فيه لأحدث عادة إلا فى ملاعب الكرة، وتحدث البعض عن عبور الأدب العربى به من المحلية إلى العالمية، والبعض عن عبوره هو من الشهرة إلى الخلود، والبعض عن حقوق التأليف التى ستندفق عليه بالمالين، ووجوب حمايته من شره الناشرين. وبعد فترة كنت أمر من أمام «على بابا» فى ميدان التحرير فلمحت فى الشرفة الزجاجية، فلم أتمالك نفسى، وصعدت إليه الدرج وثبا، وعانقته فى صمت. كانت عواطفى مثارة إلى حد شعرت فيه أننى أمتلك

قال عبد المحسن بدر عن الكتاب بعد صدور طبعته الأولى من دار المعارف سنة ١٩٧٣ - وكان ذلك فى ندوة إذاعية - إنه يخلو من الهوامش التى تظهر فى حواشى صفحات الكتب الأكاديمية -

وكان فى ذلك محقا - وعلا لذلك بقوله: إننى كتبته فى الجزائر بعيدا عن مكتبتي ومراجعي، ولم يكن ذلك حقيقيا؛ فقد كنت فى الجزائر محاطا بالكتب والمراجع العربية والإنجليزية، وكان يوسعى أن أرصع بذكرها الصفحات، لولا أننى رأيت أنها نوع من «العكاز» التى قد تعوقنى فى رحلتى داخل النص أكثر مما تساعدنى، وقال عنه أبو المعاطى أبو النجا - فى بعض مآكث - «إن قراءة الرواية مثل كتابتها، وبقية العبارة عندي فى حاجة إلى بعض الإيضاح. ولعلنى أحصل عليه منه يوماً ما، ولكن نفسى ارتاحت - على كل حال - إلى أن يكون الكتاب نصا نقديا شبيها بالنص الإبداعي الذى كتب عنه، وبذلك يمكن أن يقرأ لا لحججه وأفكاره، بل وكذلك لتكوينه اللغوى الخاص، ثم وجدت تلك الفكرة عيشها مشروحة فى كتاب: The critical Moment الذى ترجمته إلى العربية بعنوان «حاضر النقد الأدبى» بعد ذلك بسنوات.

حملت نسخة من الكتاب إلى نجيب محفوظ فى مكتبته فى «الأهرام»، وكانت المرة الأولى التى أراه فيها، فاستقبلنى بابتسامته العريضة المعهودة، وقال لى إنه مادمن لم نلتق من قبل فلا بد أننى صاحب منهج فى النقد لا يجمع من معرفة المؤلف شرطا لفهم أدبه، وكان هذا بعينه ما شرحت فى استفاضة فى مقدمة الكتاب. وهكذا بدا لى من أول لقاء: الروائى العظيم، البسيط،

المكتوبة، فادهشني أن يصدر هذا الكلام من مبدع عظيم عاش للكلمة المكتوبة طول حياته، ومارسها في ظل تقاليد لغة من أقدم اللغات المكتوبة في دنيانا هي اللغة العربية. ولما كنت من المؤمنين بأن نجيب محفوظ على أنه قمة إبداعية عالية في الأدب العربي الحديث - ينبغي ألا يتحول هو أو غيره إلى مؤسسة مستقرة غير قابلة للمراجعة أو المخالفة، كتبت إلى صحيفتي المفضلة رسالة قصيرة جداً أعبر فيها عن مخالفتي بأقصى قدر من الموضوعية، ومن الود الذي أكنه لشخصه، لكن الرسالة لم تنشر، فصح عدتي أن حراس نجيب محفوظ - المؤسسة ساهرون عليها. وطبيعي أنني لأحكم هو أي قدر من المسؤولية عن هذا، لكنني أحملها - بالقطع - أصحاب الرؤية القاصرة لمعنى تبادل الرأي، ومعنى مكانة الكاتب العظيم، بل ومعنى سمعة الأدب الوطني والقومي، وما إلى ذلك.

منذ أن أولعت بأدبه لم تنقطع صحبتي له قط! إذاسافرت صحبت شيئاً من إبداعه، وإن أقمته كانت أعماله كلها قريبة مني. أقرأ، وأعيد القراءة، وأرعى بها الأقربين إلي، وأشغل بها أوقات الفراغ، وأفرج بها عن نفسي الهم، وأقدمها مادة للشباب في قاعات الدرس، واحتمى بها من زحف الهزيمة الروحية إلى وقت اشتداد الأزمات العامة والخاصة. وأميل في جميع الأحوال - كما هي عادتي - إلى قراءة محفوظ كثيراً! والكتابة عنه قليلاً.

ذلك لأن أدب نجيب محفوظ يمثل لي عالماً كاملاً يعجّ بهوموه وأفراحه، وانتصاراته وهزائمه، وجده وهزله، وتضاريسه واستواءاته، وهذونه وصخبه، وسرانه

سهما في هذه الجائزة، وأنتى أمتك - حتى ما هو أئمن من هذا - قدرًا من الفرح الروحي الغريب قلما تجود به الدنيا الضنينة على أصحاب الأرواح الهائمة في دنيا الإبداع الأدبي.

أما ليلة طعنه في رقبته فقد فاجأتني بالخبر صحفية كانت من تلاميذي في دار العلوم، وقد سألتني عن رأيي فأنجبتها بانزعاج شديد أن الرأي الليلة للبوليس والنيابة لانتقاد الأدب! فردت على بأن عدداً من المشتغلين بالنقد قد أدلوا بالفعل بأرائهم في الموضوع، فقلت لها: هذا شأنهم، وانتهت المحادثة. وفي صباح اليوم التالي ظهرت الصحف، وفيها بالفعل - إلى جانب أخبار الاعتداء على نجيب محفوظ - أقوال إنشائية مرسلة لطائفة من الكتاب، رأيت إذ طالعتها أنها خارج السياق كلية، وأناها تؤكد الشكوى من أن الأدب في واد، وما يسمى «نقد الأدب» في واد آخر.

مما افتخر به أنني عاشق للمبدع العظيم وإبداعه العظيم، لكنني عادة لاأترك هذا يهيمن على ذهني أو عاطفتي، أو يسلبني إرادتي أو اختياري، بل أبقى أمام الإبداع العظيم وصاحبه محتفظاً بالوعي الكافي الذي يمكنني من الفهم والتقدير. وأنا أخلط الإبداع العظيم بنفسى، بتحفظ أحياناً، ودون تحفظ أحياناً أخرى، وأوأم بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي على قدر مائسمح به طبائع البشر. كذلك اتابع آراء المبدع خارج منطقة إبداعه بقدر من التنبيه الذي يساعدني على الاستيعاب، والخلاصة أنني لاأعطى لشئ، وأولاد، موافقتي المطلقة سلفاً، وسأسوق حادثة أدع بها ما أقول:

سمعت نجيب محفوظ، مرة يقول في مقابلة إذاعية إن المستقبل للكلمة المرئية والمسموعة لا للكلمة

وضرائه. إنه الحياة ، وقد صغيت براووق فنى رفيع، فانتظمت محكمة النسج، مترامية الأبعاد، تجمع من ألوان التوافق والتناقض ماهو متناه، وماهو بدون نهاية. وكل راحل فى إبداع محفوظ يجد غايته؛ فمن منا - مثلا - يقرأ افتتاحية ميرامار، ولا يستشعر الشاعرية المقطرة المثيرة للشجن؟

والإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع» ومن منا يقرأ تلك الصفحة العجيبة المصبوبة صبا فى «الشحاذ» والتي يفيض فيها وعى عمر الحمزوى فى مواجهته المباشرة مع الطبيعة، مصدر الحقيقة، ولا يدرك معنى الاتحاد والجذب الصوفيين؟

«رق الظلام، وانبثت فيه شفافية، وتكون خط فى بطل شديد، ومضى ينضح بلون وضئ عجيب، كسّر أو عبير . ثم توكد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء والنفسان وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة، واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه، وشد البصر إلى أفراح الضياء يكاد ينتزع من محاسره . وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينثنى، وشملت سعادة غامرة جنوبية أسرة، وطرب رقصت له الكائنات فى أربعة أركان المعمورة. وكل جارحة رنعت، وكل حساسة سكرت. واندفعت الشكوك والمخاوف والمتاعب. واطل يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة، ملاته ثقة لاعداد له بها وعدته بتحقيق أى شئ يريد، ولكنه ارتفع فوق أى رغبة، وترامت الدنيا تحت قدميه حفتة من تراب لا شئ، لا أسأل صحة ولاسلاما ولا أمانا ولاجاءا ولاعمرا، ولتأت النهاية فى هذه اللحظة فهى أمنية الأمانى».

ومن منا يدلف إلى «زقاق المدق» ولا يدرك المعمار الروائى الذى ينحت نحنا، مجسدا الصور البصرية، والسمعية والبشرية؟ هناك تفيض مفردات الزقاق فى جلا، وفى تكوينات تتشربها النفس مفردة مفردة، بدءا من الصورة المرئية لمعمار الزقاق، ومرورا بالصورة السمعية التى تنقلنا إلى قلب الحياة فيه، ووصولا إلى الصورة البشرية التى تنتقى نموجا دالا هو «عم كامل» وتصنع له تمثالا ناطقا من الكلمات. كل ذلك فى توافق يحكم قانون التداعى، مؤلفا بين المتشابهات والمتناقضات فى مثلث متناغم الأضلاع:

١ - « طريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصناديق، تلك العطفة التاريخية، وقهوة المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاوليل الأرابيسك، هذا إلى قدم باب، وتهبط وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذى صار مع مرور الزمن عطارة اليوم والغد.

منحصرين جدران ثلاثة كالمصيدة له باب على الصناديق، ثم يصعد صعودا فى غير انتظام، تحف بجانب منه بكان وقهوة وفرن، وتحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهى سريعا - كما انتهى مجده الغابر - ببيتين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة.

ب - « يارب ياعمين - يارزاق ياكريم. حسن الختام يارب. كل شئ بأمره. مساء الخير ياجماعة. تفضلوا جاء وقت الصمر. اصبح ياعم كامل وأغلق الدكان. غير ياسنفر ماء الجوز. أطفئ الفرن ياجمدة. الفص كبس على قلبى . إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شرأنفسنا.

ج - « هو . كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقريتين، وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على

الأدب يساعدون على شيوع مثل هذه التهم التي لا قاعدة لها، يهمني أن أوجه لهم محاجتي التالية في الموضوع.

وأبدأ فاقول: من الذي يختار للكاتب موضوعه الذي يعالجه، أو قضيته التي يهتم بها؟ أهو المجتمع؟ أو هو القارئ؟ أو هو الناقد؟ أوتراه الكاتب نفسه؟ الذي أعلمه أن الأديب حر في اختيار ما يتناول؛ ذلك أمر بدهي فطري، وهو أمر واقعي أيضاً نراه حاصلًا في كل الآداب، وعند كل من يعتد بهم من الآباء. ونحن نتلقى من المبدع ما حصل، ولانحاسبه على ما كان ينبغي أن يحصل. وعليه فتحن نستنكر أدب المناسبات، ولانعد في الآداب من يكتب لأنه مكلف بالكتابة، وفكرة الحرية في معناها المبدئي تحتم علينا ألا نسال الكاتب عما لم يقول، وهل يعقل - أو يكون عدلا - أن نعيد الآباء إلى حجرات الدواجن، ونلقنهم ما كان ينبغي أن يفعلوا، وبخاصة من نسبهم لهم منهم بأنهم من المبدعين الكبار؟! وإذا كنا - نحن القراء النقاد - أبعد رؤية من الكتاب في اختيار ما ينبغي فلماذا لا نقوم بالمهمة بأنفسنا؟ ونكون نحن الكتاب المبدعين؟ إنني إذ أقلب هذه المسألة في نفسي لا أراها سوى دليل صارخ على أننا لم نحزن بعد في طريق النضج الأدبي - أو معنى حرية الآخر - قدراً يستحق الذكر!

وأود أن أسأل من جديد: ما المراد بغياب قضايا مثل القضية الفلسطينية والريف المصري من أدب نجيب محفوظ؟ هل المراد أننا لانجد معالجة مباشرة تشير إلى هذه الأمور بالاسم؟ وأي أدب ذي قيمة ذلك الذي يشير إلى موضوعه على نحو من هذه المباشرة الفجة؟ أو المراد أن هذا الأدب الطويل العريض ليست به رموز

الكرسي ومحيطها في الهواء. ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور شديدا، لاترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته، فلاتكاد ترى في صفحته لأسمات ولاخطوط ولأنف ولا عينان (كذا). وقمة ذلك رأس أصغر لايمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرة»

ومن منا يقرأ «الثلاثية» ولايشعر بإيقاع الحياة وهي تمضي بخيرها وشرها، واستقرارها الظاهري وغليها نها الباطني، وتفتننا في البناء والهدم، والإبرام والتقض؟ ثم من منا يقرأ أصداء السيرة الذاتية، ولايلف الحزن الشقيف، وحكمة الأيام، وتصالح المتناقضات ثم تعاركها في دورة لا نهائية، ومحاولة القبض على اللحظة الدقيقة المترامية بين الحلم والحقيقة؟

خلال رحلتي مع نجيب محفوظ رأيت موضوع في قصص الاتهام لأسباب منها غياب القضية الفلسطينية في إبداعه، والريف المصري، ومنها أنه ليس نصير المرأة. ولست أشعر أنني محاسيه، وأن على - لذلك - واجب الدفاع عنه، لكنني أشعر أن على واجب التعبير عن بعض الأفكار النقدية التي أو من بها في هذا الصدد. وهذه التهم - على هشاشتها وانفتارها إلى التوثيق - لها نتائج ضارة في عقل الجمهور المتلقي، وبخاصة إذا كان يعيل - كما هي حاله - إلى تصديق مايقال، وكان منصرفا عن التحليل والتحجيص. ولست أقصد بالجمهور المتلقي عامة الناس - فأننا لا أريد أن أظلم عامة الناس - إنما أقصد الجمهور القارئ، والشبيبة التي لم تدرب على العمل من داخل النصوص، فتكون لديها فراغ قابل لأن يملأ بسهولة بسرير الأحكام. على أن ثمة بعض نقاد

هذه رؤية، وتلك رؤية أخرى . ويأتى الخلط هنا من إصرار أصحاب الغايات المحددة الموقوتة فى الوصول إلى تلك الغايات مستخدمين أداة من طبيعتها أنها تستهدف غايات غير محددة وغير موقوتة. والإصرار على وجوب تبني الكاتب حركات بعينها - وإلا تعرض للوم - يعيدنا إلى وضع أسوأ مما أشرت إليه من إعادة المبدعين الكبار إلى حجرة الدراسة، ويحى حقبة الأيديولوجيات التى ودعناها حين كان يربط الأدب بقيود من حديد، تحمل ظلما شارة النضج الاجتماعى العام، وتخلق الحرية باسم الدفاع عن الحرية.

لكن اهتمام أدب نجيب محفوظ بالمرأة على طريقة الحركات النسائية شئ، واهتمامه بها بصفتها نموذجا بشريا شئ آخر؛ فالاهتمام بها - بالمعنى الثانى - متغلغل فى نسيج هذا الأدب، مشكل - مع غيره - كل موقف، كل حالة، وكل جذيلة، وكل ديباجة. وهذا أمر لطيف جدا، تمليه فكرة مبدئية هى كون هذا الأدب يرمى إلى إبراز صورة الإنسان بالمعنى الفنى الشامل؛ إذ كيف يمكن نقادى الاهتمام بالمرأة حين يكون هدفنا تقديم صورة الإنسان؟ وتديلا على ما أراه فى هذه الناحية سأخذ رواية واحدة من الروايات الأساسية لـ **نجيب محفوظ**، وأعزل - على نحو صناعى بهدف إجراء التحليل - خيط المرأة، الذى هو فى الرواية جزء لا يتجزأ من نسيجها العام، وأتبعه وأصفا إياه، وذلك ليرى القارئ بنفسه إن كانت النتيجة تقوى الزعم بأن **نجيب محفوظ** يضع المرأة وضعا متدنيا أو تضعفه، والرواية هى «بداية ونهاية»، وكلامى عنها هو ختام ما أريد أن أقول: تدخل المرأة الأم دائرة الحدث فى «بداية ونهاية» فى مرحلة مبكرة جدا منه؛ فلا تكاد الرواية تبدأ

والوان من «المعادل الموضوعى» ترمز إلى قضايا الحياة الملحة التى يمكن أن نسلك ضمنها القضية الفلسطينية، وقضايا الريف المصرى، وما وراءها من القضايا؛ ومن الذى قام بفحص مستقص لأدب **نجيب محفوظ** من هذه الزوايا؟ أو تراها تلك النظرات العجلى المدفوعة برود الفعل الغريبة، وحصى المناسبات الطارئة؟ أما أن إبداع **نجيب محفوظ** بمجمله لا ينفك نصيراً للمرأة أو أن للمرأة فيه وضعا متدنيا فله عندى مزيد من القول:

يبدو - مرة أخرى - أن المراد بذلك أن يسهم أدب **نجيب محفوظ** إسهاماً واضحاً فيما يسمى نصرة الحركة النسائية، وأن يكون هو - على نحو من الأنحاء - «قاسم أمين» عصرياً. ويزيد الأمر سوءاً عند هذه الفئة أن **نجيب محفوظ** يعطى دوراً مهماً فى بعض رواياته لنسوة لسن فى سلوكهن الاجتماعى فوق مستوى الشبهات، أمثال «ريزى» فى السمان والخريف، و«نور» فى اللص والكلاّب - إضافة إلى النساء «الفتوات»، والعوامل والقوادى النشاطات، مما يمكن رؤيتهن بوضوح فى هذا الأدب.

غير أننى أقول إن الأمر فى الإبداع الأدبى لا يمكن أن يأتى دائماً على هوى أصحاب الدعوات الاجتماعية ممن يريدون - أو ممن يردن تحقيق غايات مباشرة محددة، وبخاصة إذا ارتبطت هذه الغايات بحركات وایدیولوجیات محدّدة ومتغيرة، لايزيد عمر بعضها عن بضعة عقود من الزمان.

هذا منحنى، وذلك آخر. هذه فلسفة، وتلك فلسفة أخرى.

حتى نرى مجلس الفطور العائلي يتعقد، وحتى نرى الأم حاضرة في المناسبة ولكنها - رغم إلحاح زوجها الرجل - متمنعة على الاشتراك فيها، وهذا النوع من الرفض المتأبى الذى لا يستجيب للرجاء يكشف عن نوع شخصيتها لأول وهلة. وإذا تقع الواقعة المفاجئة الكبرى - موت الزوج - تمسك هي فوراً بزمام الأحزان، لا فيما يتصل بمشاعرها الخاصة فحسب، بل وفيما يتصل كذلك بمن يحيط بها من أفراد الأسرة الآخرين. ويعكس السطر التالى مدى هيمنتها وحزمها:

«وأعادت الأم الغطاء على الرأس الفانى، وحالت بينهما (حسين وحسين) وبين الفراش، ثم قالت لهما: بلهجة حازمة - اخرجاً»

وتتخبط الرواية بعد ذلك في نسج نبيلة عريضة لصورة الأم، متعددة العناصر، متضاعفة الأبعاد، وذلك بواسطة استخدام أدوات تشكيل متنوعة: منها ما هو اختزالى حكمى من مثل: «وأمم من هذا كله أن الشعور برابطة الأسرة كان ولا يزال قويا في آل كامل بفضل الأم قبل كل شيء»، ومنها ما هو وصف حى: «وجه الأم النحيل البياضوى وعينيها الملتهبتين. وكانت تأنفها القصير الغليظ، وذقتها المديب، وجسمها النحيل القصير، توحى بأنها وهبت الأسرة خير ما فيها، فلم يبق من حيويتها إلا نظرة قوية تنم عن الصبر والعزم، ومنها ما هو تصوير لعالم النفس الذى يتوج بالحيوية المتدفقة إلى الخارج على شكل «تيار وعى» ينبجس من عقل المرأة ومشاعرها فيرسم صورة باطنية لها تتكامل مع صورتها الحسية. وهذه الصورة الباطنية تستغرق قدرا

كبيرا من الاهتمام، وترى منتشرة على رقعة واسعة في الحدث، وهي إذ تبلغ ثروتها في صفحات من حديث النفس العميق تسمح بهذا الاستنتاج الذى تجمل به الرواية صفة الأم: «... بيد أنها لم تكن من النساء اللانى يفضضن همومهن بالدموع.. كانت دائما قوية، وكانت محور البيت الأول، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب.. أجل كانت أرملة قوية، وكذلك لم تملك في تلك اللحظة من الليل إلا اجتراح الحزن والقلق».

هكذا تبني شخصية هذه المرأة في الرواية بناء قويا، يوفر لها من عناصر المتانة الداخلية ما يجعلها مؤهلة لتحمل أعباء الحياة، وهي أعباء ثقيلة حقا. وقد وجب عليها - ضمن ما وجب - «الآ تخلى عن حزمها قطه وأن تضع على ظاهرها قناعا فولاذيا من «الحزم والقوة» فى حين تضمر «باطنا يندى رحمة وعطفا على أسرتهما البائسة». كانت امرأة فى الباطن ورجلا فى الظاهر، ولم تجد للحزن على رجلها مكانا أو وقتا، وأمنت بأن مثل هذا الحزن محرم على الفقراء، وكقاعدة عامة «تحاشت أن ينم وجهها عن شيء مما يقوم فى نفسها».

وقد استوت هذه الشخصية ونضجت فى مجرى الحدث الروائى فأصبحت نموذجا أعلى فى القدرة على السيطرة على الأمور من مادية ومعنوية، مثلا رفيعا فى الحكمة والتدبير، وعمودا صلبا لأسرة يطحنها الفقر والعوز. وهكذا جرى وصفها على لسان أحد الأبناء:

«والحق أن أمه بين النساء كآلمانيا بين الدول: قادرة على الاستفادة من كل شيء، ولو كان زبالة. كانت ترفع البنطلون حتى إذا بلغ اليأس قلبته، فبذا أدركه اليأس

تظهر فى المقابل إلا بأقل القليل. وتعود صورتها الرمزية على لسان الابن واضعة إياها فى مصاف المعجزات التى تحير العقول، ومؤكدة عبورها من مرحلة المعنى الحسى المحدود إلى مرحلة المعنى الرمزى غير المحدود:

«يالها من امرأة عظيمة. شاء الله أن يبتلى أسرتنا بمصيبة قاصمة ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة أمنا. ماذا يكون مصيرنا لولاها؟ كيف غدتنا وكستنا؟ كيف سيطرت على توجيهنا؟ كيف نهضت بضرورات أسرتنا فى هذه الظروف القاسية؟ يالها من معجزة تحير العقول... ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة، الصامتة الصابرة الخيرة، فذكر دون وعى أمه، كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرقها يسفانه... يا للعجب إن مصر تاكل بنيتها بلا رحمة، ليسبها قادا ولكنى حزين...»

ويؤكد المعنى الرمزى لشخصية الأم، وكونها محور العمل، أن الحدث الروائى ينحط بانحطاط قواها، ويؤذن بالانهيار، فتتألف عوامل التلف وتتعاون على الأسرة حتى ينتهى كل شىء، فى حياتها النهائية المأساوية المعروفة.

مرة أخرى قصت أطرافه، وجعلت منه سرولا داخليا، ثم تصنع من بعضه طاقية، وتستعمل بقيته ممسحة، ولا يلفظه البيت إلا فتيئا.

وكلما ازدادت أركان الرواية تماسكا وإحكاما ازدادت العناصر الأساسية المكونة لشخصية هذه المرأة وهجا وتلقا، بحيث يصح القول إن الرواية برمتها، شخصيات ومواقف وأحداثا، أصبحت مشدودة على نحو ما - إلى هذا المحور الذى هو الأم. وعلاوة على ذلك، كلما ازدادت محن الحياة ازدادت هى هيمنة. وبما أن الرواية خلصت إلى أن تكون صورة لمحنة كبيرة من محن الحياة، فإنه يصح القول كذلك بأن «الرواية» هى «الأم»، «والأم» هى الرواية، أو بعبارة أوضح إن كلا من «الأم» «والرواية» توحدتا فى رمز كبير هو «الحياة».

«الأم وحدها كانت عصب حياة الأسرة، وفى سبيل الأسرة انهدح عليها وهرمت فى عامين كما لم تهزم خلال نصف قرن من الزمان... بيد أنها لم تستسلم للمحنة، ولم تعرف الشكوى، ولم تتخل عن سجاياها الجوهرية من الصبر والحزم والقوة».

وهكذا يرتفع هذا المخلوق البشرى ليصبح رمزا يعادل الأرض المنتجة الولود، التى تجود بكل شىء، ولا



يحيى الرفاوى



أحلام نقامة نجيب محفوظ هي إبداع نجيب محفوظ لا أكثر ولا أقل. كونه أسماها أحلاما، أو أنه استلهم نسيجها من بعض مادة حلمه، أو أنها تحركت في مساحة هيأها له الحلم، أو أنها تشكلت في زمن لوح به حلم ما، فهي في نهاية الأمر عملية إبداعية فائقة، تجلت في وعى مبدعها من أي من هذا، بل من كل هذا. هذا إبداع مبدع حقيقى بغض النظر عن الاسم، وعن أصل الانتبعاث. إذن هي ليست منامات بمعنى أنها حدثت أثناء النوم، ولا هي حلم يقظة بمعنى أنها لعب خيال انشقى على ناحية، وانطلق.

الحلم الذى يحدث فعلا أثناء النوم، هو نشاط نوبى يشغل حوالى ربع ساعات النوم بانتظام الإيقاع الحيوى (عشرين دقيقة كل تسعين دقيقة)، ونحن لا نعرف عن محتواه شيئا، إلا أن الدراسات الحديثة قد أوضحت - من خلال تجارب الحرمان من النوم، والحرمان من الحلم بالاستئمانه ببرنامج المخ الكهربائى - أو ضحت لنا الكثير من وظائف الحكم : كصمام أمن، وأداة صقل لما نجمعه أثناء اليقظة، وايضا كخطوة جوهرية فى تكامل الإبداع فى ذاته (إذا وسعنا تعريف الإبداع - انظر بعد). كل ذلك وصل إلينا من خلال دراسة نتائج وظائف النشاط الحالم. أما مضمون هذا النشاط تحديدا، فهو ما لا تعلم عنه شيئا، وبالتالي فهو - ككل - أبعد عن تناول المبدع وغير المبدع. الحلم المحكى شىء آخر. هو ما نخلقه نحن من المتاح من بقايا ما تحرك من معلومات أثناء النشاط الحالم فعلا. من هذه البقايا الأقرب، التى تكون فى متناولنا قبيل الاستيقاظ أو أثناء الاستيقاظ يحدث ذلك فى بضع ثوان، أو جزء من ثانية (حتى إذا بدا زمن نقلات الحلم المحكى سنوات).

أحلام نجيب محفوظ

تعد من قبيل المنامات..
أم هي أحلام يقظة؟

التحليل النفسي) ولا هو الذى يصلقل ما يصله من وعيه الآخر بوصاية وعيه الطاغى مهما كان الصقل لاجلها جميلا. لكن المبدع الحقيقى هو الذى يستطيع أن يضفر أكثر من مستوى من مستويات الوعي فى ضفيرة إبداع كلية متماسكة، رغم تعدد خصلاتها، هذا ماخذقه نجيب محفوظ من قديم. نقتطف مقطعا واحدا استشهدت به فى نقدي الباكر لهذه المجموعة، يقول محفوظ فى «العين والساعة»... ومع أن الموقف كله تسريل بقضاء منسوج من الأحلام.. إلى أن قال، وظل خيالى يجوب أرجاء الزمان الشامل للماضى والحاضر والمستقبل معا ثملا بخر الحرية المطلقة. لاحظ كلمة «معا»، ثم انتبه لحدود الشائلة بالحرية رغم وصفها بالمطلقة لتعرف ما أعنيه من قدرة المبدع على تضفير مستويات الوعي والزمن.

ثم يكبى نجيب محفوظ بعد حوالى عشرين عاماً، ويبدء التى عادت إليها الحياة بفضل تدريب ست سنوات متصلة، بعد فضل الله، يأتى ليبدع لنا فى سطور معدودة، هذه الصور الشعرية المفتوحة النهاية بكل هذا التكثيف المحرك للوعي. هذا إنجاز بشري فريد ليس له علاقة بنويل، بل بـمحفوظ هذا الذى تشرف به نويل، فلماذا سارع المتعجلون ليحكموا على عمل بهذه المفاجأة فى هذه الظروف؟ ليس أسهل من الاستسهال إلا خدر الأحكام المسطحة.

إن فرحتى بأحلام فترة النقااة لها ثلاثة مستويات على الأقل: الأول انتصار شيخى الجليل على الإعاقة بتدريب يومى طوال خمس سنوات، حتى استطاع أن يكتب بنفسه ما يكتب، هذه خبرة مستقلة تحتاج إلى رواية مستقلة، لايجد طبيب أعصاب فى الدنيا يمكن أن يتصور أن العطب الذى لحق بالعصب المسئول عن

أما أحلام اليقظة فهى أسطح من أن تكون إبداعا. المبدع هو الذى ينجم أن يصيغ من الأبجدية التى تلقاها وعيه أثناء اليقظة أو أثناء الحلم توليفا جديدا يعلم فيه ماتناثر بطريقة أصيلة غير مسبقة، فتتجلى لنا من خلال إبداعه منظومة جديدة. نشطة، طازجة، مقلقة، جميلة، فننسج منها بدورنا ونحن نتلقاها، ما نستطيع، بما هو نحن.

علاقة نجيب محفوظ بطبقات وعيه علاقة وثيقة رائعة، لدرجة أن الفصل بين مستويات وعيه وبعضها يصبح تعسفا يحرمانا من سيمفونية إبداعه المتداخلة، محفوظ ليس من الروائيين الذى افترطوا فى كتابة مايسمى تيار الوعي، أو أدب الحلم. على الرغم من أن له عملا سابقا كان مباشرا أيضا فى عنوانه بما يشير به إلى رؤى النائم، وهو مجموعة «رايت فيما يرى النائم» وقد كتبت فيه نقدا مسهبا (نشر أولا فى مجلة الإنسان والتطور سنة ١٩٨٢ ثم فى كتابى قراءات فى نجيب محفوظ الصادر من هيئة الكتاب سنة ١٩٩٢) بينت فيه الطبيعة الإيجابية لما هو حلم باعتبار أن «..الحلم ليس وجودا سلبيا، أو هو ليس نفيا للوجود، ولكنه وجود آخر، وجود منابو»، إلى أن قلت ولايمكن تصنيف هذه المجموعة - رأيت فيما يرى النائم - تحت مايسمى أدب الحلم. «ثم أضفت»..ولعل تجربة محفوظ فى هذا العمل، ومن قبل فى ليالى ألف ليلة هى محاولة للتزاوج بين أدب الأسطورة وأدب الوعي الآخر، أو دعنا نتقدم لنسمية أدب تعدد مستويات الوعي».

كنت أريد أن أوضح أن المبدع القادر ليس هو الذى يطلق وعيه الآخر طليقا يتداعى (مثل التداعى الحر فى

وحين استطاع بعد أكثر من عامين أن يكتب جملة على بعضها كان هذا هو عيدنا الكبير، ورحت أميز في بعض الصفحات درب أشرح لى صدرى، وحباً لسعد زغلول، والنحاس باشا، وبعض الحكم القديمة، ثم تعليقا فى نصف سطر على حدث سياسى أنى، وتدرج الحال حتى ظهرت الأحلام بخط يده للناس.

ذكرتني هذه الخبرة بخبرة المرحوم د. أبو شادى الروبى بعد أن فقد النطق نتيجة لجلطة فى شريان الدماغ المغذى لمركز الكلام فى النصف الطاغى من المخ، لكنه استطاع أن يتحدى ليستعيد أبجدية الكلام، كلمة، كلمة كان ذلك عن طريق اكتشافه مصادفة حقيقة علمية لم يكن يعرف عنها - نظريا - شيئا، وهى أن النصف الآخر (غير الطاغى) مختص بحفظ الصور الكلية والأفانام. اكتشف د. أبو شادى ذلك بالصدفة فعلا، ذلك أنه بعد أن فقد النطق تماما، اكتشف أنه يميز إحدى السينماتوغرافيات التى يحبها، لكنه لا يعرف أن يسميها، فلأخذ يعيدها مئات المرات، وهو يستعيد الاستمتاع بكل مقطع فيها دون اسمها، حتى نجح فجأة فى تسميتها، فعرف الطريق، وراح يواصل العناد ويحب الحياة، فاستمع سيفوتونية أخرى، فأخبر فكونشرتو، فلست أدري ماذا، ثم بعد أن جمع أبجدية مناسبة من الألفاظ، راح يكمل معجمه الجديد بحل الكلمات المتقاطعة بمثابرة منقطعة النظير، حتى استعاد كل أبجديته وأغلب ذاكرته، قال لى يوماً إنه حين نجح أن ينطق الرقم ثمانية «٨» بعد أن ظل يرسمه عشرات المرات كان يعرف معناه وترتيبه والرقم الذى قبله والذى بعده دون أن يعرف نطقه تحديدا، نطق الرقم «ثمانية» هو الذى كان عصيا عليه، راح يحاول كل يوم، كلما صادفه، راح يكتب مئات المرات، وهو عصي

حركة يد استانا اليمنى وأصابه يمكن أن يتراجع أمام إصرار هذا الشيخ العظيم أن يواصل الحياة، ليواصل العطاء ويواصل الإبداع، فعلمنا شيخنا بمثابرة معجزة عاصرتها يوما بيوم. بعد الحادث الغادر كانت يده أعجز من أن تمسك أى شيء، بأى درجة من الاتزان، ناهيك عن أن تمسك بقلم يتحرك سنه على ورقة.. إلخ، لكنه فعلها، كل يوم، كل ضحى كل يوم راح يدرب نفسه على التحريك الطليق (مشخبط)، ثم على التحريك البطيء، ثم راح يتصور أن يكتب شيئا ما، واكتفينا بعمل صفحة واحدة فى كراسة تلو الكراسة، كانت الصفحة تأخذ فى البداية سطرين أو ثلاثة على الأكثر، ثم أربعة، لم أكن أتبين فيها حرفا واحدا يمكن قراءته، ولكن أتابع تقدمه ساعة بساعة، وأسأله عن الواجب يوميا تقريبا، فيبسم مداعبا وينبهنى إلى أنه تلميذ حريص على التقدم، فأخرج من سؤالى الخائب، وأنا أعلم منه كيف يكون حب الحياة مثابرة وإصراراً، راح يتدرب يوميا، ومازال حتى بعد أن نجح أن يكتب ما يمكن قراءته (كما تطالعنا به الأدبية الرقيقة سناء البيسى بذكائها الصحفي المبدع إذ تنشره مصورا حتى إننا صحفنا من كتابته سطرًا ساقطًا فى الطباعة).

فى السنة الأولى كنت أفرح فرحا لا يخفى حين أتحج أن أقرأ حرفا واحدا بين كل ما «مشخبط» بدأت الحروف تتميز فى شكل هلامى أسفل يسار كل صفحة. لم أسأله، تبين بعد شهور طويلة أنه توقيعه، اسمه، لكن ماذا تحت ما يشبه التوقيع، أشكال أخرى ليست حروفا، وبعد شهور تبين أنها أرقامًا. ثم بعد عام وبعض عام عرفت أنه التاريخ. وكان يشاركنى فرحتى وأنا أبلفه بعض ماتحت فى قراءته، أعنى كنت أشاركه فرحته،

فى هذه الخبرة، ووجدت من خلال ذلك أن فرضى القديم الذى لم ينتبه إليه أحد هو فرض يستحق العودة للمراجعة. نعم: يستحق النظر، كانت أطروحتى هذه تزعم أن الحلم هو الإبداع الدورى المنتظم لكل الناس، وأنا لانهكى ماناره فى الحلم، ولكننا نخلق ما تحكى فى جزء من الثانية قبيل اللحظة مباشرة، نخلق ما بقى فى متناول وعينا هذا من معلومات تحركت أثناء إعادة التنظيم بنشاط الحلم، يتكرر هذا الإيقاع بانتظام كما ذكرت فى البداية.

وقبل أن اقتطف مآكيتته ونشرته سنة ١٩٨٥ نستمع إلى ما قاله شيخنا الجليل شخصيا ونشره فى وجهة نظر فى أهرام الخميس ١٦ نوفمبر ٢٠٠٠، قال ردا على أسئلة الأديب محمد سلعاوى حول هذه التجربة «أحلام فترة النقاهة»

.. إن الإنسان المحرك فى هذه القصص هو حلم حقيقى لكنه حلم ليس مساويا للقصة كما تنشر، فالحلم قد يمنحنى الفكرة لكنى أعمل على هذه الفكرة طويلا، إلى أن تتحول إلى قصة، فمثلا ما أخرج به من الحلم قد يكون إحساسى فى مكان عظيم الاتساع، ولكن ماذا يجرى فى هذا المكان وماهى الأحداث التى يمكن أن تنقل للقارئ إحساسى بالمكان خلال الحلم. كل ذلك يجرى فى مرحلة تالية للحلم.. وأو التزمت بالحلم وحده لاقتصرت فى مثل هذه القصة على وصف لهذا المكان الذى رأيته فى الحلم، تلك لاتكون قصة، إذن فالحلم قائم فى كل هذه القصص،... كل قصة منها تتعدى الحلم إلى أن تصبح أدبا.. وكنت فى السابق تأتى أفكار الكتابة من حديثى مع الناس، أو من جلوسى، على المقهى أو

عليه لا يستطيع نطقه، وحين نجح فجأة أن ينطقه شعر أنه ولد من جديد (مكنا كان نص الفاظه يرحمه الله). كنت أعيش مع شىخ نجيب محفوظ مثل هذه الاحتفالات بولادة أى حرف جديد وسط «الشخبطة» العنيدة المتكررة، كنا نتهته على الورق، هو كتاباً وأنا قراء، ومع ذلك لم يكن الحلم عسيرا، وغلقت فرجة إعادة ولادة الأولاد الحروف، والبنات الكلمات، على كل المصاعب.

أما فرحتى الثانية بأحلام فترة النقاهة فسببها أن ظهورها فى مجلة عامة قد أعادت له تواصله مع ناسه، هذا التواصل الذى هو المبرر الحقيقى للوجود وللاستمرار، صحيح أن نبل أصدقائه الكرام لم يترك له ثانية فراغ واحدة، وأن عائلته الكريمة تحيطه بكل مايحلم به أب فاضل وزوج وفى، لكن كل هؤلاء، شىء وناسه، كل الناس، شىء آخر، هذا رجل لا يستطيع أن يعيش إلا للناس، ليس فقط لمن حوله من الناس ولكن لكل الناس، لا يكفى أن يعيد الناس قراءة ماسبق أن كتبه، فهو إنسان يتجسر طزاجة مدهشة مبدعة ناضجة فائقة متجددة، واستمراره يتوقف على ما يصل من هذا الجديد لأصحابه، كل الناس.

هى فرحة فيها بعض ما هو شخصى، وكثير مامهو فرحة بعلام إثبات فرض علمى، كنت قد وصلت إليه من واقع ممارستى المهنية والنقدية وخبرائى الذاتية المتعددة، وقد نضج هذا الفرض حتى أصبح أقرب إلى النظرية، فسجلته ونشرته فعلا (الجدلالية الحيوية ونضج الإبداع - مجلة فصول العدد الثانى يناير - مارس ١٩٨٥). اتاحت لى عودة نجيب محفوظ لهذا النوع من الكتابة مناقشته المرة تلو المرة حول خطوات وطبيعة مامعيشه

غير ذلك من مخالطتي اليومية للحياة، وقد تصورت بعد ان انتطعت عن هذا الاختلاط بسبب ظروفى الصحية بان مصدر الإهامى قد ذهب بغير رجعة، لكننى فجأة وجدته يطل على من جديد فى أحلامى وكأنه يقول لى لاتقلق، سأتى لك بالأفكار والقصص دون ان تخرج إلى الشارع».

رجعتُ إلى فرضى الباكر، وجدت اننى زعمتُ أن الأحلام هى إبداع الشخص العادى، إبداع متكرر إيقاعى متواضع، نمارسه جميعا بشكل راتب، ذلك بعد ان وسعت تعريف الإبداع بدهاء، وبينتُ أن ذلك يتم على المستوى الفسيولوجى والبيولوجى بغض النظر عن محتوى الحلم أو مدى قدرتنا على تذكره أو حكيه. قلت بالحرف الواحد، (مجلة فصول العدد المذكور ص ١٩):

«... يمكننا، إذن، صياغة الحلم فى مراحل ثلاث أساسية: المرحلة الأولى: يتم فيها الحلم، دون إمكان حكايته، وهى مانسميه «الحلم بالقوة»، والمرحلة الثانية يغلب فيها الرصد على التكيف مع احتمال حكايته، الحلم...«هكذا» بقدر هائل من تناثره وتكثيف وتسميها «الحلم بالفعل» ثم المرحلة الثالثة وهى التى تسمى حلما من حيث إنها الحلم كما يحكيه الحالم وهى الحلم بالتكيف.

ثم أضفت ، على ان هذه المرحلة الأخيرة ليست واحدة، لأن التكيف يختلف أصالة وتزييفا، بحسب درجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم، من المادة المتاحة، وتقل جرعة الإبداع الأعظم كلما اقتربت حكاية الحلم من اللغة العادية والتسلسل العادى حتى تصل بعض الأحلام إلى حد الا تكون لها علاقة أصلا

بالنشاط الحالم، وكأننا يمكن ان نتصور مدرجا يتدرج عليه إبداع الحلم، يبدأ فى أقصى ناحية من فرض نظرى يقول: إن المادة التى نشطت سوف يلتقطها الحالم كما هى (كالتصوير الفوتوغرافى العادى) ليحكيها على أنها الحلم، وينتهى فى أقصى الناحية الأخرى بفرض أن المادة المنشطة سوف تختفى تماما من وعى اليقظة، وتحل محلها مادة مزيفة تماما، واعنى بذلك الأحلام البسيطة المفسرة، والمواكبة مباشرة لأحداث اليقظة، ويلغتها، ولايوجد على أقصى المدرج من الناحيتين إبداع أصلا، لا فى التصوير المباشر (المستحيل عمليا) ولا فى التزييف المطلق، من حيث إنه نسج خيال وليس مواجهة تنشيط مادة متاحة إعادة تركيبها وكل ما يقع بين هاتين النقطتين القصوين هو نوع من الإبداع الذى تختلف درجات أصالته باختلاف قدر تحمل للمواجهة الفائرة لكل المستثار «معاً».

..... وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم المستوى الأخير (الحلم بالتكيف)، إلى مستويات فرعية على الوجه التالى:

الحلم شديد التكثيف، سريع النقلات متعدد الطبقات، واهى العلاقات، وهو الأقرب إلى الحلم بالفعل، ومن ثم الحلم بالقوة، وفعل الإبداع فيه قوى وصائق، لأنه ليس تصويراً بسيطاً، ومن ثم فإن حكايته ليست إملاء سلبيا، بل هى إحاطة لامة لتناقضات مواجهة.

يلى ذلك الحلم المركز، الحلم للقطعة، ويجعله مفهوما بعض الشيء أن شدة قصصره تخفف من النقلات والتكثيف بدرجة تجعله فى حدود زمنه متماسكا بعض الشيء، ثم يتدرج الأمر رويدا رويدا. لحساب سلسلة

مع نفسه. هو لا ينتظر تقديرا أكثر مما ناله، لا من ناسه، ولا من العالم، وهو لا ينتظر والحمد لله عاندا ماديا من مثل هذه الكتابيات، فلماذا يكتب إن لم يكن يبيع، ويتواصل، ويحترم الحياة بما تستحق، ويقدّر عليها؟

ثم إنني أشرت في عيد ميلاده السادس والثمانين في الأهرام كيف أنه يبدعنا من حوله بأحاديثه المتجددة، أو بإنصاته الخلاق، وأسميت جلسائنا معه «إبداع حي» حتى، واستلهمت منها فكرتي عن إبداع الحياة دون تسجيلها في عمل بذاته. يقول نجيب محفوظ في أصداء السيرة تذكرت كلمات بسيطة لا وزن لها في ذاتها مثل «أنت»، «فيم تفكر»، «طيب»، «يا لك من ماسكر»، لكن لسحرها الغريب الغامض جن أناس، وثمل آخرون بعباية لا توصف. هل عرفت إجابة لسؤالك عما كانت هذه الأحلام تلقى جديدا على إبداعه أم لا. إن نجيب محفوظ يبيع جديدا وهو يقول لك صباح الخير، وهو يضحك، وهو يصمت، يهز رأسه، لأنه يفعل كل ذلك بطريقة ليست مثل التي فعلها بالأمس.

دع أولا من حكاية محلل نفسي هذه، سماح الله فرويد، وغفر له، وجزاه عنا خيرا، رغم كل ما أصاب الفكر بسبب غوايته، ثم تعال أقول لك إن مسألة الإسراع بترجمة الإبداع عامة، والإبداع الفائق (الإبداع التكليف، الإبداع الصورة الشعرية - الإبداع الشعر المتداخل الأزمنة) ترجمة أي من ذلك إلى رموز، هي اختزال قبيح، وقد رفضت دائما أن أستخدم نجيب محفوظ تحت ضغط ظروف واقعية، أو إلحاح رؤية نبوية، فليجأ إلى الإقراض في استعمال الرمز، لكنني عذرت إلا قليلا، ولم أعذر النقاد - رغم فائق جهدهم وعظيم تميزهم - أولئك النقاد الذين بالغوا في اختزال أغلب أعماله إلى رموزهم من

الأحداث وتنسيق الحوار.. حتى وينتهي الطيف إلى الحلم المزيف (الحلم اللاعلم) وهو استبدال مطلق بتأثير الخيال البقظ، بالحلم الحقيقي، حكاية منسوجة من وعي منشق، وهو أشبه بوعي اليقظة. (وهو ليس مزيفا بمعنى أن حكاية يكذب، لكنه مزيف بمعنى أن جرعة التآليف أو التلفيق التلقائي بعيد أو بعد اليقظة طغت على مادة الحلم المتاحة كلية تقريبا) انتهى المقتطف بحروقه، واعتذر عن الإطالة التي لاغنى عنها.

فكانت فرحتي بفضل أحلام نقاهة نجيب محفوظ لما اتاحت لي من إحياء أمل تحقيق بعض ما ذهبت إليه، وهكذا يكمل أفضاله على شخصي المحفوظ بمعرفته بكل هذا القرب، بأن يسمح لي بالعودة إلى وعود المعرفة المثقفة دون خوف.

أسأل الله أن يعينني أن أسد ما عليّ له من ديون هو وديستوفسكي، على الأقل.

أولا نجيب محفوظ هو نجيب محفوظ، بنويل وغير بنويل، ويكفي ليكون كذلك أنه، مع كل الصعوبات القديمة والجديدة، التي ذكرنا بعضها، لم يتردد في نشر ما رأى أنه يستاهل، لم يخف على اسمه، ولا على بنويل، ولم يحدد له هدفا إلا أن يسجل ما رآه يستاهل، فهو يستاهل.

حين سمعنا أنه بدأ يحاول كتابة هذه الأحلام، سألته هل ثم شيء، في الطريق حقيقة؟ أجابني مبتسما وهو يشير إلى دماغه أنه يشعر «بنغيشة» ربما يتمخص منها شيء ما، وقد كان.

من كل هذا أخلص إلى أن المبدع الملتزم مثل نجيب محفوظ لم يعد له أي هدف من الكتابة والنشر، إلا أمانته

اول استاذنا محمود العالم حتى محمد حسن عبد الله مروراً بـ غالى شكرى وچورج طراييشى، كما رفضت الرمز عند محفوظ نفسه إذا فرض نفسه بحضور ملح، حتى اننى اعتبر اولاد حارتنا المفرطة فى الرمز من اقل اعمال محفوظ ابداعاً اللهم إلا فى حيك الحرفة، ثم خذ عندك وقسمتى ونصيبى، او الفار النرويجى، كامثلة رفضت فيها رمز محفوظ لكن إذا إلى: رايت فيما يرى النائم، او ليالى الف ليلة والحرافيش فحدث ولا حرج عن الطلاقة والتلقائية والتخليق والمغامرة دون حاجة إلى رموز وصية.

ثم نرجع بسرعة إلى هذا الإبداع الأحداث، أحلام فترة النقاة، فهو أبعد ما يكون عن الرمز (إلا نادراً) هو اقرب إلى التشكيل الشعري، الذى يشمل كلا من الصورة والموسيقى الدلالية والتكليف والحضور المتعدد التجلى، وهى صورة تؤدى وتليقها الجمالية والتحريرية على مستويات وعلى كل متلق بما يستطيع هى صور حافزة لإبداع المتلقى حيث أغلبها مفتوح النهاية، انظر مثلاً إلى نهاية حلم «٤».

وقلت لصاحبى:

سنفتح الباب عن سد لا منفذ فيه، وتقدم الزعيم وسط هتاف متصاعد وتحذير مستمر حتى فتح الباب ودخل مختفياً عن الأنظار، ترجم هذه النهاية إن شئت إلى رمز لعبد الناصر، أو للسادات، أو لغيرهما، وإن تضيف شيئاً بهذه الترجمة المختلة، لكلك لو نظرت إلى آخر صورة الحلم، إذن لعبت عن هذا التسرع غير المبرر، ولعدت لتقف أمام كلية الصورة تنظر لها من الزاوية تلو الأخرى لترى نفسك والحياة أكثر مما ترى هذا الزعيم أو ذلك.

ثم انظر إلى نهاية حلم «١٦» علامة على طريق:

وترأى أمام عيني طريق طويل مليء مليء بالمتاعب،
(هذه نهاية وليست كما تنظن بداية! فاعلم فقهك الله كم
هى نهاية بلانهاية)

او انظر إلى تلك: النهاية المفتوحة أيضاً هرباً من
الفرق إلى سماء مجهولة.

ومضت المياه ترتفع حتى غطت اقدامنا، وزحفت
على سيقاننا، وشعرنا بأننا نفرق تحت المطر، ونسينا
نكاتنا، وضحكاتنا، ولم يعد لنا أمل فى الخلاص إلا أن
نطير فى الفضاء، (حلم ١٠). إن الأهم من البحث عن
الرمز هنا وهناك هو رصد هذه النهايات المفتوحة بشكل
تشكيلى محرك لوعي المتلقى، حتى الأحلام التى تنتهى
بحوار واعد، أو لقاء غير مبرر، أو مدبر بفعل خفى
(التدبر أو اللاشعور) تجد أن الحوار يتفرع فجأة إلى
غير ما تعد به مقدماته، حين تعتذر الفتاة - مثلاً - كاتبة
الآلة الكاتبة لغير الجميلة بما حولها من شبهات، تعتذر
عن قبول عرض للخطبة من رئيسها الذى استطاع أن
ينتصر على إحباطه السابق بتنازل محسوب، تعتذر بعد
أن طمانتها على حاله المالية. يأنه المال لايمهها، وينتهى
الحلم بسؤال لم يُنطق لفظاً عما يهمها حقاً، لم ينطق
لأنها كانت قد اختفت (حلم ١٥).

إن الإلاح فى البحث عمايرمز له الحلم تحديداً هو
من أسطح ما أضر به فرويد ظاهرة الحلم (رغم تحفظاته
ضد التعميم).

وقد زاد النقد الأدبى التحليلى هذا التسطيح أكثر
اختزالاً فيما يتعلق بالإبداع، نجيب محفوظ فى أحلام
فترة النقاة لم يرجع إلا نادراً إلى الرمزية أو إلى الحكى
المسلسل. أحلام فترة النقاة عمل كما قلت أقرب إلى

محمد عبد العليم صبح



لا يلبث المرء، بعد أن يوزل قليلا فى قراءة رواية «أولاد حارتنا» للاستاذ نجيب محفوظ حتى يكتشف - بلا كبير جهد - أنه بصدد عمل إبداعي عالى الجودة والقيمة من المستوى الأعلى الذى لا يرتقيه إلا أديب عميق الوعى بالفكر الإنسانى، ذو خبرة شديدة ببيئته التى ينتمى إليها.

من هنا كانت الرواية محاولة متوازنة وموضوعية من جانبها تجاه انتماءاته الذاتية قصد خلالها أن يقول شيئا يتضمن ما يقبله وما يرفضه من تكوينه الذاتى... محاولة تعكس الاستغراق فى حب الجذور بغير أن يمنعه إرثه لها وهو ما لم يخير فيه - من الاستقلال بقناعة اعتراضية لكل ما هو موجود وكل ما هو قائم داخلها - تمكنه أن يثير حولها أسئلة كهذه «حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة، كيف وجدت؟ وماذا كان من أمرها؟ ومن هم أولاد حارتنا؟ كبدائية تقصى يأتى السرد بعدها كمحتوى يتضمن الكشف عن الأجوبة.

وعلى الرغم من اعتبارات الجودة الكثيرة التى تحوزها الرواية، فإن أبرز ما يعترى استيعاب المتلقى لها هو تشككه فى التمهيد الزمنى والمكانى لبيتها على وجه القطع، من جراء استعارة المؤلف قالباً تاريخياً واستخدامه كجسد بنائى يحوى أحداثها.

فمن سمات هذا القالب المستعار أن إدراكه متاح للمتلقى دون أن يتطلب ذلك توافر خلفية معرفية خاصة به، بل هو على النقيض سهل أن يتكشف لمن يملك معلومات ضئيلة عنه، وعلى الرغم - أيضاً - من السهولة فى إدراك القالب بهذه الدرجة وجعل ذلك سمة تقضى إلى الدخول سريعاً فى تناول المضمون والوصول إليه، فإن النتيجة فى جانب كبير منها جاءت عكس المفترض، فالمتلقى ينشغل أكثر فى تتبع القالب وكشفه ويستغرق تماماً فى ذلك، مستهلكاً كل طاقته من غير الاتجاه إلى المضمون الذى يحتويه القالب فى مادة الرواية الفعلية، وهذا ما أدى بكثير من قارئى الرواية أن ينحسروا بانطباعاتهم حول تحديد موقف المؤلف من القالب المستعار..

حول رواية

أولاد حارتنا

ومن التقسيم تكون مرحلة عرفة هي الحلقة الأخيرة إلى الآن في المسار الخاص بتاريخ الحارة التي شهدت على التوالي تعاقب عدة أجيال من نسل الجبلاوي الجد الأكبر، الذي حاز الثراء والقوة ثم أصبح رمزاً محفزاً ودافعاً لتحقيق العدل بين أحفاده الذين سكنوا الحارة التي ابتدأها في منطقة خلاه إلى جوار جبل المقطم.

والتقسيم - أيضاً - هو ما يفسر لنا دلالة مقولة المؤلف بمعاصرتة لجزء من واقع الحارة «شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا، عاصرت الأحداث التي دفع بها إلى الوجود، عرفة ابن حارتنا البار لكنه إجحاف - مع ذلك - لو ترك سياقا الكلام علي نحو ما سلف، ليفهم منه أن شمة تطابقاً أو اقتراباً في الإيحاء بين آراء فرويد التفسيرية لتاريخ الإنسان علي الأرض وبين وجهة نظر المؤلف وقناعاته في في الرواية.

فالمؤلف لم يقصد منهذا التقسيم الموازي - إن كان صحيحاً - أن يشمل الجوانب الفكرية والاعتقادية من تاريخ الحارة بمعناها الكلي العام، كما قصد فرويد من تاريخ الإنسان علي الأرض. فالرواية لا توحى - ببسالة - أو تخبر عن أي شيء من هذا، علي الرغم من قابلية نصها للتأويل إلي تفسيرات عديدة، وهي البسالة نفسها لا تحوي إلا رصد متكرر لإقترانات ونواتج تفاعل شائي (الإنسان - السلطة) من خلال التقسيم المرحلي لتاريخ حارة الجبلاوي الذي استحدثه المؤلف.

ويباجاز فالرواية إن تكن قد استفادت من التقسيم الفرويدي في بنيتها كما استفادت من التاريخ باستعارة القالب منه، فلا يعني ذلك حتماً التطابق مع مفاهيم فرويد يمثل مالا يعني في ذات الوقت استعارة القالب التاريخي تاريخياً للإنسان أو دياناته.

التلقي الحر:

يشتم العمل الأدبي بطبيعة خاصة تنبني على مجموعة من الخصائص، يختلف بها عن طرائق التعبير الأخرى التي تتأثر

ثم كان أن تشكلت المواقف منذ أن صدرت الرواية في سبتمبر عام ١٩٥٩ إلى الآن وتوزعت حول إثبات الإدانة أو نفيها عن حقيقة قصد المؤلف من تعمد في استخدام هذا القالب التاريخي في أعمال واضح لمضمونها الأصلي الذي يكاد يتناقض مع كثير من التفسيرات التي ركن إليها بعضهم..!

تقسيم الرواية:

تتكون الرواية من افتتاحية وخمسة أجزاء، كل جزء، يأخذ اسم أحد أبطال الرواية كعنوان له ليدل من خلال الرمز على طبيعة مرحلة بذاتها، وفترة محددة من تاريخ الحارة مع الانتباه إلى أن هذا التاريخ الذي تسرده الرواية في تيار متصل، ويمتد عبر أجيال، ليس حقيقةً بمعنى أنه أحداث ووقائع حدثت بالفعل لذلك فهي ثابتة ومدونة، فهو استلهم لنواتج تجاربنا التاريخية التي انطعت بها بينتنا وانتقلت إلي الإنسان الاجتماعي الذي يعيش وسطها، ليتغلغل إلي كيانه وتصبح أعق خصائصه - إن لم يكن أضخم - التي تستحكم في إصدار أفعاله وطبع تعاملاته وعلاقاته مع الآخرين بطابعها..!

والرواية تتسم بترباط عضوي عميق بين أجزائها، وذلك يشكل أحد خصائص جودتها، رغم الانفصال الذي قد يبدو للرائي وهو يستطلعها لأول وهلة، من هذا الترابط أنها تعطي انطباعاً كما لو كانت مقسمة من الداخل إلى المراحل التطورية الثلاث التي قال بها فرويد في تقسيمه لتاريخ البشرية من وجهة نظره.

وطبقاً لهذا التقسيم الفرويدي لو ناظرناه بأجزاء الرواية يكن:

- (أ) عصر الخرافة يوازى مرحلة آدم.
- (ب) عصر الدين يوازى مراحل (جبل ورفاعة وقاسم).
- (ج) عصر العلم يوازى مرحلة عرفة.

وبهذه الطريقة تخلق الاستجابات الفنية لدى المتلقي، تجاه العمل الأدبي الذي يطالعه فيما يشبه التقمص أو التناثر الواعي، الذي يخيل للمتلقى تواجده بذاته داخل ما يقرأ أو يطالع فيعيش الحالة النفسية المشعة من العمل وتنتقل إليه التجربة كنوع من الخبرة الحية يضاف إلى رصيده الحياتي.

والأشخاص يتفاوتون في هذا الاتقان طبقاً لاختلافهم في درجة الثقافة، مهارات الاستيعاب، لذلك فهم لا يخرجون بنفس التناثر وهذا ما يعنى بقابلية العمل الأدبي لأن يمنح المتلقى أكثر من مستوى إيحائي لعدم مباشرته في إعطاء الدلالة في الأساس.

ويتم استيعاب المتلقى لرواية أولاد حارتنا في إطار العلاقة السالفة إيضاحها عن صلة المتلقى بالعمل الأدبي ومن ثم لا يمكن أن نعتبر الفهم الذي يتكون لدى المتلقى فهماً نهائياً قاطعاً بقصد المؤلف كمضمون نهائي للرواية لأن ذلك الفهم خاص به وحده وتكونه على هذه الكيفية خاضع ومتأثر بعوامل كثيرة تم إيضاح أبرزها فالاستيعاب الشائع للرواية تم على أساس إحالة شخصو الرواية وأزمقتها وأمكنتها إلى ما يناظرها في القالب التاريخي المستعار، فحدث بسبب ما هو متوفر لدى المتلقى من معلومات جعلته على دراية بالخلفية للقالب أن قام من تلقاء نفسه بخلق ارتباط بين القالب والحدث الروائي نتيجة تتبعه التشبه الموجود بينهما أو أن هذا حدث رغما عنه من أثر تداخل خلفيته المعرفية التي يملكها عن القالب مع تلقيه الواقع الجديد للرواية أثناء عملية القراءة.

ولذلك فوصول المتلقى إلى المضمون الموضوعي للرواية - الذي قصده المؤلف بالفعل - مرهون بتجربته هذا المضمون الموضوعي من أسر المضمون الآخر الذي تكلفه عنده الاستقطابات الحادثة من إيحاءات القالب، وهذا لن يتأتى له إلا بنزع بنية الرواية من بيئة القالب الأصلية واستيعابها في نطاق تلقى الحدث الروائي داخل بيئته الجديدة التي استحدثها المؤلف والتي شكل منها واقعاً آخر مغايراً وجديداً.

وتخضع بطبيعة الغرض الذي تستخدم من أجل توصيله أو نقله.. ومن ثم فله معايير خاصة به تتفق وطبيعته، يجب مراعاتها إذا ما أريد تقييمه أو نقده، بحيث لا يكون الانطباع الأول الذي يتكون لدى المتلقى خلال عملية القراءة دون مراعاتها كافياً لأن يكون وصولاً حقيقياً إلى مضمون العمل (قصد المؤلف).

من هذه الخصائص التي تنسم بها طبيعة العمل الأدبي، أن عملية إبداعه إنشائي من قبل المؤلف ترتب للمتلقى دوراً - يعتمد عليه ذاتياً في الوصول إلى المضمون - داخل التركيب التكويني للعمل في إطار عدم مباشرة هذا العمل الإبداعي لإعطاء دلالة واحدة محددة وبقية بنفس الحجم إزاء الشيء الذي يعرضه وهو ما يجعله قابلاً للتأويل لأكثر من معنى يتسبب في منح المتلقى أكثر من مستوى إيحائي في استيعابه ويجعل من تلقيه للعمل تلقياً حراً وذكياً به.

إن إدراك ذلك منوط بطرح هذه الأسئلة الهامة حول صلة المتلقى بالعمل الأدبي، الإجابة عنها: ما هي وسيلة اتصال المتلقى بالعمل الأدبي؟.. وأين يتم هذا الاتصال؟.. وكيف يتم؟ مع أخذ الرواية كمثال المؤلف لكي ينقل الحدث الروائي أو الحالة إلى حس المتلقى ليلاً إلى وصف ذلك في مشهد، ينقل إلى المتلقى خلاله بيئة الحدث الزمنية والمكانية، والحركة التي تتم داخله كإثارة الحواس، وهذا النقل يتم عن طريق حواس المتلقى نفسه، وتتم هذه العملية في موازاة لتلقي بنية النص داخل خيال المتلقى بحيث يصل إلى المضمون الموازي خلف النص المنطوق عن طريق الإيحاء بالرمز.. بمعنى إن المتلقى يتلمس تباين التكوين الذي يتشكل عليه النص الروائي عن طريق حواسه، وفي خياله تصنع شخصيات الحدث الروائي وترسم ملامحهم وخرائطهم النفسية ويتم تخيل الحدث بالحركة داخل المكان والزمان طبقاً لبنية النص وعن طريق الإيحاء يدرك المتلقى المعنى المنعكس لكل ذلك،

القالب المستعار:

عندما يميل الأديب إلى استعارة قالب تاريخي لأحداث معينة، يراها مناسبة كبنية فنية لأحد أعماله ويلجأ إلى تحقيق ذلك بالفعل، فإن اختياراته تتوزع بين احتمالين، الأول أن ينقل القالب التاريخي الذي استعاره كما هو في الحقيقة، بأحداثه ووقائعته في نفس بينته الزمنية والمكانية التي تم خلالها، بنفس الأشخاص وأدوارهم التي تمت بالنتائج التي انتهى إليها دون أن يضيف ما لم يثبت أنه حدث بالفعل، مقتصرًا بدوره على براعته في تقديم هذه الأحداث في تلك الفترة التاريخية التي اختارها في أداء فني سهل التناول شائق الاطلاع.

والاحتمال الآخر يقع إذا ما اختار الأديب أن يستعير قالب الأحداث التاريخية كهيكل مفرغ يستخدمه كجسد لعملة الغنى دون أن يتقيد بمحتواها الذي يطالبه بإظهار مضمونه الخاص.

وفي رواية أولاد حارتنا وقع اختيار المؤلف ضمن نطاق الاحتمال الثاني، لذلك فهناك فروق جوهرية عميقة بين القالب المستعار والحدث الروائي، ناتجة من تجرييد المؤلف للقالب بنزعه من أزمته الحقيقية المتباعدة تاريخيا في الأصل واستبدالها بإحداث زمن آخر جديد متصل بحكي قصة عائلة عبر عدة أجيال.

واستبدل - كذلك - بينات القالب المكانية، ببيئة واحدة لم تتغير هي حارة الجبلوى، وإن تغيرت مادية تكوينها من جبل إلى جبل آخر، ففي زمن أدهم كان مكان الحارة خلاء فهو امتداد لمصحراء المقطم الذي يربض في الأفق. ولم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذي شيده الجبلوى كأنما ليتحدى به الخوف والوحشة وقطاع الطريق. وفي زمن جبل أصبح للحارة تكوين مادي آخر، «أقيمت بيوت الوقف في خطين متقابلين يصنعان حارتنا. ويبدأ الخطان من خط يقع أمام البيت الكبير، ويمتدان طولاً في اتجاه الجمالية. أما البيت

الكبير فقد ترك خالياً من جميع الجهات على رأس الحارة من ناحية الصحراء. وحارتنا، حارة الجبلوى، أطول حارة في المنطقة».

نطالعها يصغفها في زمن جبل على هذا النحو «وكان طابع حارتنا - كحالها اليوم - الزحام والضجيج. الأطفال الحفاة أشباه العرايا يلعبون في كل ركن، ويملاون الجو بصراخهم والأرض بقاذوراتهم.

ويتضمن هذا الوصف الذي كسا به المؤلف بنية الرواية - أيضاً - فغير ملامح الحارة المصرية ، أصداء كثيرة لأحداث محلية وعالمية عاصرها وعاشها، كحالة الهلع والخوف الشديدة التي انتابت سكان العالم في أعقاب استخدام أمريكا للسلاح الذري لأول مرة في التاريخ ضد اليابان في الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، وما نتج عنه من دمار وتخريب وتشريد وقتل يصجم غير مسبوق أفرغ الإنسان على وجوهه على الأرض الذي أصبح مهدداً، عندما استخدم عربة هذا السلاح الرهيبة ليتخلص من الذين يطاردونه «وما هي إلا ثانية حتى دوى انفجار لم تعرفه أذن من قبل وتتابع صرخات وتأوهات» وبعد أن وضع عربة يد الناظر مدير الوقف على كمية كبيرة من هذا السلاح، «قال الناظر بقوة ووضوح: لا نريد فتونة ولا فتوة، دعوا الحارة في أمان فهتف عجاج (الفتوة) ساخراً: أمان؟ فسد الناظر نحوه نظرة قاسية لكن الآخر تسأل في تحد: ومن يحمي انت؟ وإذا بالقواوير تنهال من أيدي الخدم على عجاج وأعوانه، ودوى الانفجارات ترتلزل الجدران، وشظايا الزجاج والرمال تصيب الوجوه والأطراف وتقرع الدماء، وانقض الفزع على النفوس كما تنقض الحداي على الفراخ، فطاشت العقول وسابت المفاصل، وسقط عجاج وأعوانه فلجهم الخدم عليهم».

والمؤلف استعار ضمن القالب أشخاصه البارزين فيه والذين يتشكل الحدث من خلال إرادتهم فيما بعد استلهاماً لهذه الشخصيات وليس استحضاراً لهم، فجوهرهم في

الرواية مجرد من ملامحهم وطابعهم الحقيقي وخالٍ تماماً من شخصياتهم الاعتبارية في التاريخ.

وأورد - أيضاً - المؤلف - ثثراً داخل السرد يوازى ما قيل في القالب التاريخي على نحو الصياغة التي جاء بها في القرآن الكريم، أو الكتاب المقدس وذلك يقع في دائرة الشبه بين القالب والحدث الروائي وليس في دائرة الاقتباس، وهو مالا يجيز التطابق بين المضمون النهائي المستخلص لهما، يجعلهما مختلفين ليس فقط في حجم الصراع الدائر الذي يمثل كل منهما، وإنما أيضاً في طبيعته وجوهره ونتائجه وأثره وامتداداته.

فالشبه قائم بين القالب التاريخي المستعار والحدث الروائي، وذلك مما اقتضاه استعمال القالب، لكنه ليس تطابقاً بينهما ولا يقترب من أن يكون تطابقاً بأي درجة لكثير من الفروق الظاهرة بينهما نورد أمثلة لبعضها:

أميمة التي توارى في خلفيتها المعرفية عن القالب «حواء» تأتي إلى حياة آدم من خلال هذا الحدث «ويوقف آدم يوماً ينظر إلى ظله الملقى على الممشى بين الزوائد، فإذا بظلمة جديد يمتد من ظله وأشياء بقدم شخص من المنعطف خلفه. بدا الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه. والتفت وراءه فرأى فتاة سمراء وهي تهم بالترجيع عندما اكتشفت وجوده، فأشار بالوقوف فوقفت، وتخصصها ملياً ثم سالها بركة: من أنت؟، فأجابت بصوت ملعش: أميمة، إنه يذكر الاسم، فهي لجارية، قريبة لأمه، كما كانت أمه قبل أن يتزوج منها أبوه، المشهد يبدو أنه شبيه بالمشهد التخيلي الذي خرجت فيه حواء إلى حياة آدم على نحو ما هو وارد في العهد القديم «قال الرب الإله ليس جيداً أن يكون آدم وحده، فأصنع له معيئاً نظيره، وجعل الرب الإله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء، فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها، وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهو اسمها - فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء وجميع حيوانات البرية،

وأما لنفسه فلم يجد معيئاً نظيره، فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام، فأخذ واحدة من أضلعه وملا مكانها لحماً. وبني الرب الإله الضلوع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم، فقال آدم هذه الآن عظم من عظامي ولحم من لحمي. هذه تدعى امرأة لأنهما من امرئ أخذت» (التكوين - ٢) فالشبه بادي في الإشارة إلى الخروج والخلق من الضلع، لكن هناك عديداً من الفروق والاختلافات الجوهرية العميقة بينهما. منها أن حواء كانت المخلوقة الأولى على هذا الشكل في الوجود وبها بدأ الله نوعها، أما أميمة فلم تكن كذلك في الرواية، فقد سبقها في الذكر أم إدريس وأم آدم ثم كانت هي كواحدة من الخدم والجواري الذين يمثلون بهم البيت الكبير.. ووجود أميمة لم يكن حتمياً في ارتباط آدم بها لولا خطؤها بالدخول إلى الحديقة أثناء تواجد آدم بها: «ماذا جاء بك إلى الحديقة؟ فأجابت مسجلة الجفنين: حسبتها خالية.. لكن ذلك محرم عليكن، فقالت بصوت لم يكد يسمع: أخطأت يا سيدى.. ليتم زواجه، فذلك كان جائزاً أن يتم بغيرها من النساء بمثل ما كان وجود حواء حتمى في حياة آدم ليتوالد ويخرج الجنس البشرى على ما هو عليه الآن، ولو لم تكن حواء موجودة هل كان آدم بمستطيع أن يوالد أنثى لاي من المخلوقات الأخرى وينجب نفس النوع الإنساني الموجود الآن؟!

ومن الفروق - أيضاً - أن أميمة في الرواية لها أربعة ذكور «قدري وهام» وطفلاً لم يسمهما المؤلف، أما حواء في العهد القديم فقد وضعت ثلاثة من الذكور هم قابيل وهابيل وشمش في القرآن ورد أنها أنجبت اثنين من الذكور هما قابيل وهابيل.

وقصة الغواية الشهيرة التي على أثرها طرد الله آدم وحواء من الجنة، بعد أن عصيا أمره، وأكلا من الشجرة المحرمة. جاءت في العهد القديم على أساس أن حواء هي من أغوت آدم بعد أن وسوس الشيطان من داخل الحية أو الحية نفسها وسمعا صوت الرب الإله ماشياً في الجنة عند هبوب

فإبليس في القالب هو من أغوى آدم وحواء على ارتكاب المعصية بدافع وحيد هو الانتقام الذي مبعثه الحقد، وهو موثق تماماً أن ذلك الانتقام سيحقق في احتمال واحد هو عقاب الله لهما، والذي كان الطرد من الجنة لتأكيد أن الله مطلع على ما سيفعلون دون أن تكون له منفعة ظاهرة غير هذا الدافع الخفي. أما إدريس في الرواية فقد رجا أدم أخيه وهو يُطمئن مخاوفه أن ذلك الفعل لن يغضب أبيهما وإن كان يرجو أن يحدث ذلك الغضب بالفعل.. فدوافع إدريس على تحريض أدم على الاطلاع على الصجة هنا مزدوجة لعدم تأكيد من الاحتمال الذي سيقع، فمما أن ينجز أدم المهمة دون أن يمسك به أبوه، فيستفيد إدريس من ذلك بمعرفة موقفه من إرث التركة، ومما أن يفشل أدم في إتمام المهمة وفي هذه الحالة سيناله العقاب أي عقاب.. فمما يلاحظ أن الحدث الروائي يوازي القالب، وقد يتشابه معه من بعيد، لكنه لا يبروه أو يعيده وهذا هو الأساس وعلى ذلك مثال آخر.

كان سبب طرد إبليس من رحمة الله وخروجه مما كان فيه، أنه عصى الله سبحانه ورفض أن يطيع الأمر بالسجود لأدم بكيفية الملائكة استكباراً «ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لأدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين. قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين. قال فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها فأخْرِجْ إِيَّكَ مِنَ الصَّاعِرِينَ» (١١ - ١٣ الأعراف).

والسبب الذي من أجله طرد الجبلوي ابنه إدريس، كان وقاحته وتهجمه الشائن على حقيقة منزلة أبيه. جمع الجبلوي أولاده وعرض عليهم ما أراد أن يقول: «أري من المستحسن أن يقوم غيوري بإدارة الوقف... وقد وقع اختياري علي أخيك أدم ليدبر الوقف تحت إشرافي.. لهذا ادعوك، لم يتكلم من الأبناء إلا إدريس: ولكن يابى... ولكننى الأخ الأكبر... للآخ الأكبر حقوق لا تنهض إلا لسبب، «فحُدِجْ الرجل (الجبلوي) بنظرة طويلة كأنما يمنحه فرصة طيبة لتدبر

ريح النهار، فاخْتَبَأْ أدم وأمراته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة. فنادى الرب الإله أدم وقال له أين أنت، فقال سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأنى عريان فاخْتَبَأْتُ، فقال من أعلمك أنك عريان. هل أكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها، فقال أدم المرأة التى جعلتها معى هى أعلمتني من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذى فعلت، فقالت الحية غرقتنى فأكلت، (التكوين - ٢). وجاءت في القرآن الكريم على أساس أن الشيطان وسوس لكل من آدم وحواء معاً فارتكبا المعصية وها أدم أسكن أنت وزوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقريا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فوسوس لهما الشيطان ليبيد لهما ما وورى عنهما من سوءاتهما، وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخساليين، وقاسمهما إني لكما لمن الناصحين. فدلّاهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وولّقا يخصفا عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهماكما

عن تلكا الشجرة وأفل لكما أن الشيطان لكما غور مبين» (١٦ - ٢٢ الأعراف). وما ورد في الرواية موازنة لذلك - مع مراعاة الفارق في المقابلة - فهو أن إدريس ذهب إلى أخيه أدم يرجوه أن يطلع له على نصيبه في إرث التركة. الحجة، ليطمئن على مستقبله ومستقبل ابنته بعدما طرده أبوه الجبلوي «فتطلع إليه باهتمام وتساؤل: قل يا أخي ما رجاءك؟ .. فنادى إدريس رأسه من أخيه كأنما يخشى أن تسمعه الجدران وقال: أريد أن أطمئن على مستقبلي بعد أن خسرت حاضري، ساكنون أبا مثلك، فما مصير ذريتي؟ (أدم): ستجدني رهن إشارتك في كل ما أستطيع فريت إدريس كتف أدم يامثان وقال: أريد أن أعرف هل حرمتني أبي حتى في الميراث؟ ثم عرض أدم رجاء أخيه على زوجته أمية، فشجعت أن يفعل بدافع الاطلاع على نصيبهما هما الآخران في التركة. «إنيك تهتمين بنفسك لا بإدريس.. فهزت رأسها كأنما تزيح عنه نقاب المكر وقالت: من حلى أن أهتم بنفسى، معنى هذا أن أهتم بك وبها في بطنى...».

وإجمالاً فبنية الرواية المطروحة في تصور المؤلف هي التي اقتضت في الأساس فرض الهيكل الخارجي الذي يحتويها، وهو ما دعا المؤلف بالضرورة إلى أن يشكل قالبه المستعار على نحو مناسب تماماً لذلك. وهذا ما أخرج القالب مستعاراً على أبرز اللقطات من تاريخ الإنسان في ارتباطه بالدين المرسل من السماء في معتقده، مقتصرًا بذلك على استعارة تاريخ الإنسان كله.

حتى هذا القالب التاريخي المستعار لا يمكن لأحد أن يراجع المؤلف فيه، لأنه لم يؤرخ وهذا مالا يجعله مقيداً بضرورات معينة في إثبات تحريره ما حدث على وجه الدقة كالمؤرخين، وإنما كان يكتب عملاً فنياً له طبيعة تركز على أصول معينة.. وهو مالا يعطى أحداً الحق في أن يحاسبه على الوهن:

الرمز من الأدوات الداخلية في بنية الرواية ويستخدم في إطار الإيحاء إلى المتلقي بمضمون معين، ويؤدي وظيفة هذه كاملة في الأعمال الروائية ذات البناء التقليدي المستلهمة مباشرة من واقع الحياة، وقد يتأثر دوره أو يتقلص في أداء مهمته تلك في الأعمال الروائية التي تستعير قالباً آخر غير مادتها الأساسية في بنائها كرواية أولاد حارتنا التي لم يغم فيها الرمز بداء وظيفته الإيحائية من داخل المادة الفعلية الروائية بدرجة كاملة.

وعلى ذلك نشأت - أو قد تنشأ - لدى المتلقي حالة من الالتباس في الاستيعاب من جراء التداخل بين إيحاءات القالب وإيحاءات الرمز من داخل مادة الرواية. وينشوء هذه الحالة ثمة سؤال يطرح نفسه: من المسؤول عن تحديد إيحاء الرمز في الفهم النهائي الذي يتلقاه المتلقي؟.. أهو المؤلف أم المتلقي؟.. إنه المتلقي - بلا شك - لأن المؤلف لم يكشف عن أي مدلول مباشر داخل الرواية.. ومن ثم فهم المتلقي لإيحاء الرمز فهم خاص به من نتاج تأويله الذاتي، ومن ذلك لا يمكن اعتبار فهم المتلقي أو قبوله على أساس أنه المعادل الذي يكافئ قصد المؤلف (المضمون).

أمره وقال: أؤكد لكم أنني رايعيت في اختياري مصلحة الجميع.. وهذه كانت المرحلة الأولى وقد أعطاه الجبلاني الفرصة بمراجعة ما قال والخطي عنه... لكن إدريس لم يرجع عما قال وبدأ في الوقاحة تأكيداً لتمرده: «إني وأشقائي أبناء هائم من خيرة النساء أما هذا (أهم) فابن جارية سوداء.. وهو أصغرنا أيضاً، فلفني على سبب يرجعني به إلا أن يكون زماننا زمان الخدم والعبيد، لوح الجبلاني بيده قاتلاً بنيرات الوعيد: تأدب يا إدريس.. اقطع لسائك رحمة بنفسك يا جاهل.. وأمهله الجبلاني فرصة أن يعود عما قال، ولكنه يواصل صياحه أخذاً في إهانة أبيه وتسفيهه: الملعون حقاً هو ابن الجارية.. إنك تبغضني، لم أكن أعلم هذا، لكنا تبغضني دون ريب، لعل الجارية هي التي بغضتنا إليك، فعلت نيرات الرجل (الجبلاني) وأخشوشنت وهو يقول: إنها زوجتي يا عرييد، فتأدب وإلا سويت بك الأرض.. قلت لك اقطع لسائك يا ملعون، ولكن إدريس تصلب على تمرده متحدياً: «هذا بيتي، فيه أمي وهي سيديته دون منازع، وهذه كانت المرحلة الأخيرة، ونقطة اللاعودة بالنسبة للجبلاني الذي لم يكتب بطرد إدريس من البيت وإنما التبرق من بنوته أيضاً: «لن نرى فيه بعد اليوم، وإلى الأبد.. لا أنت ابني ولا أنا أبوك، ولا هذا البيت بيتك، ولا أم لك فيه، لا أخ، لا تابع، أمامك الأرض الواسعة فأنهب مصحوباً بغضبي ولعنتي، وستملك الأيام حقيقة فرك وأنت تهيم على وجهك محروماً من عطف ورعايتي» فغضب إدريس البساط الفارسي بقدمه وصاح: هذا بيتي وإن أغادره.. فانقض عليه الأب قبل أن يتقيه، وقبض على منكبيه بقبضة كالمعصرة، دفعه أمامه والأخر يتراجع مهقراً، فغبراً باب السلالم، وهبط السلم وإدريس يتعثر، ثم اخترق به معراً تكتفه شجيرات الورد والحناء مفروشا بالياسمين حتى البوابة الكبيرة فدفعه خارجاً وأغلق الباب، وصاح بصوت سمعه كل من يقيم في البيت: الهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعينه عليها.. ورفع رأسه صوب نوافذ الحريم المغلقة وصاح مرة أخرى: وطالعة ثلاثاً من تجترئ على هذا...»

في أمية سعادة لم يعرفها من قبل، ولإسماطه أعلن عن سعادته بأقواله وأحواله حتى تنذر به إخوته. وعند ختام كل صلاة كان يبسط يديه هانفاً: الحمد لصاحب المنن، على رضى أبى (الجبلاوى) الحمد لله، على حب زوجتى الحمد لله، على المنزلة التى أحظى بها دون من هم أجدر منى بها الحمد لله، على الحديقة الغناء، والنائى الرقيق الحمد لله، ونجد مستوى الاعتقاد نفسه عند جبل عندما قابل جده الجبلاوى وهو يجوس الخلاء عند البيت الكبير، وهو يقول له: الحمد لرب السماوات على أنك ما زلت تتمتع بصحتك» وعند قاسم فى أعقاب ما تغلب على الفتوات فى الجولة الأخيرة وصادق يخاطبه: «انتصرت، نصرك الله، إن جدنا لا يخطئ فى اختياره ولن نسمع حارتنا العويل بعد اليوم»، ويظل هذا الاعتقاد سائداً وواضحاً بين الشخصين فى كل أرجاء الرواية وعلى امتدادها حتى يموت الجبلاوى ثم تتوالى ردود أفعالهم الداهلة بين قائل «فليرحمه الله» وقائل لم يمت ناقص عمره» وقائل «يجب قتل الجانى قبل دفن الرجل» وآخر يقول «علينا اللعنة إلى يوم القيامة» ويستمر اعتقادهم على ذات المستوى بعد حادثة موت الجبلاوى إلى نهاية الرواية.

ونطالع - أيضاً - هذا الاعتقاد العميق منبثاً فى ضوء محاذير تتم داخل أطرافها أفعالهم، ونجده مؤكداً بالفعل فى تعبيراتهم التى يتبادلونها، وهم يقومون بإداء أنشطة حياتهم بما فيها من أحداث على ذلك النحو «ستسعدك بمسبحة التؤلى، لعنة الله على الوقف، ادع ربك دائماً أن يقيك الشر ويهديك سواء السبيل، خفف الله عنك وعننا، الله أعلم، ليحفظنا المولى من الأخطار.. آمين، اللهم أرجع إليها عقلها، والله أنك خير الرجال جميعاً، فيرزقك الله ببرزقها، أعوذ بالله من أوهام قلبى، الشكر لله، ربنا على المفترى، الله أكبر، الله يرحمكم آل حمدان، والله ما دقت البطاطة من أسبوع، اتق الله يا شيخ، إن شاء الله، نعم ورب السماوات، علم الله أنى ما جاوزت الحق، سامحك الله يا دعيبس، ألا لعنة الله على الأشرار!، الله يتعب المتعب، الله يعلم بحاله، توكلى على الله، سلام الله على

وهذه القناعة - التى توفرت لدينا من إجابة السؤال - تقوينا إلى مناقشة جزء آخر من الفهم الشائع الذى أقحم غصبا على مضمون الرواية دون أساس فعلى يقبل ذلك.. يقدم هذا الفهم على اعتبار أن المؤلف استحضّر الله - تقدس بذاته وأسمائه وصفاته - من خلال الرمز وجسده فى بنية الرواية فى شخصية الجبلاوى..!

وقبل الدخول فى محاولة إثبات خطأ هذا الفهم، ينبغى الانتباه إلى ملاحظة هامة هى: أن المؤلف بصفة عامة تقتصر مسؤوليته على الاعتقاد الخاص بشخصيات الرواية واعتباراتهم داخلها فقط، دون أن تشمل - قطعاً - الاعتقاد والاعتبارات التى تنطبع لدى المتلقى عن هذه الشخصيات وتتأثر بتأويلاته الخاصة.

وعلى ذلك فلو فحصنا حقيقة الجبلاوى من خلال ملامح شخصيته الموجود بها فى بنية الرواية ومن خلال اعتبارات شخصية الرواية له... ماذا نجده؟ إنه يحمل شخصية الرجل الشرقى فى مجتمعا، بما يتسم من حدة فى الطباع وصرامة فى التعامل، واعتداد بما يقول ويبلغ خاصة فى وسط أسرته .. التى تعد منقلة خاصة به، يحقق فيها كيانه ويشعر به، لكن من خلال التسلط فى معظم حالاته..

وشخص الرواية يعتبرون الجبلاوى جدا لهم، ووالداً لأبنائهم، عاش وعمر بينهم إلى أن تسبب أحد أحفاده فى موته دون قصد، فحزنوا عليه وقيروه فى مسجد داخل بيته الكبير، فالجبلاوى ليس إلا جدهم نسباً ووراثه وهم بشر يعيشون فى الحياة على أساس بشريتهم لا شئ، آخر وهذا ما يفهم بجلاء داخل البيئة المنعكسة للرواية.

كما أن مستوى اعتقاد الشخص فى الرواية يظهر أنهم يؤمنون بالله بانفصال تام عن شخصية الجبلاوى تلك. يؤمنون به فى إفصاح كامل، كقوة جبارة تلو وتسيطر على كل شئ. فى الوجود. نجد ذلك واضحاً من مستوى اعتقاد أدهم فى المشهد الذى تلا أحداث زواجه من فتاته أمية «وجد أدهم

خاصة وأن هذا السلوك المطبوع بتركيبته النفسية المعقدة، كان سببا في أن تعيش الحارة عهودا وحقا من العسف والطغيان من قبل مدير الوقف على أيدي القوات!!

ويأتى تبرؤ الجبلاوى من بنوة ابنه إدريس.. لا أنت ابنى ولا أنا أبوك، ولا هذا البيت بيتك، ولا أم لك فيه.. كعنصر من أهم العناصر التفسيرية المتطورة والممتدة داخل الرواية التى تشرح السلوك التمييزى للجبلاوى بين أحفاده فى الحلقة الأولى والثانية، لعلمه أن إدريس كان يسهم بنسب فى شجرة الأحفاد المنتسبين إلى الجبلاوى عن طريق ابنته وهذه التى فرت من إدريس خشية العقاب، ثم عادت بعد فترة متزوجة من قدرى ابن عمها أدهم.

فالجبلاوى لطباعه الغريبة لم يفرغ لابنه خطاه بالإمانة، وإدريس كان يعرف ذلك «فاعلم أن أبانا يغفر كل شيء، إلا أن يهينه أحد.. لن يعفو عنى أبوك بعدما كان ولا أمل لى فى العودة إلى البيت». ورغم دراية إدريس بطباع أبيه إلا أنه لم يكن يحيط بها كاملة.. فحده الأمل وساوره الشك فى أن يكون أبوه قد اختصم له نصيبا فى التركة وهو ما حاول أن يتأكد منه عن طريق أدهم.. لكن بخيلة الجبلاوى كانت تتفعل بشئ آخر.. لم يبلغه إدريس فى ظنونه: أن الجبلاوى سيمعن فى العقاب إلى أن يشعل إدريس وأحفاده وهى الحقيقة التى حدثت بالفعل!! وقد توقعها قدرى زوج هند بنت إدريس وحفيد الجبلاوى، اسمحت (يخاطب الجبلاوى) بأن نترك أم ستعاقبنا فى موتك كما عاقبتنا فى حياتك؟!

والمؤلف بهذه الحكاية يريد أن يواجها بحقيقة مفادها، أن التسلط نابع من داخلنا وليس طارئا على حياتنا وهو موجود ومستمر بجذوره المتغلغلة فى كيانتنا بالفعل، وإذا ما أردنا صادقين أن نتغير وأن نعدل من طباعنا إزاء التسلط المستوطن داخلها، فنبغى أن نبدأ من الداخل لأنه المنبع، واضعين فى الاعتبار أن ذلك سيستغرق وقتا، سيتحدد بجهننا المبذول فى التغيير.. لكن استغراق الجبلاوى لجيلين

فترة ال جبل، وحدا الله، والمسامح كريم، رينا يصيرنى، الله يخرب بيت أولاد الحرام، اللهم ابعدك يا شيطان، الله هو الهادى، يا ساتر يا رب، الله يلعن الخمرة وزمانها! أنا عاقل والحمد لله، شفاعة الله يا معلم، استغفر الله يا معلم، أطال الله عمرى، يا شيطانة لعنة الله على سلالتك! نحن بفضل الله اخوان وسنظل كذلك، رحم الله أمى، وحذى الله، الأجال بيد الله وحده، اللهم طورك يا روح.

الحجة (إرث التركة):

تتضمن الحجة وصية الجبلاوى بتقسيم إرث تركته فى الوقف بين أولاده وأحفاده.. ومن الغموض الذى أحكمه الجبلاوى.. وغلف به محتوى الحجة، نشأ الصراع فى الرواية واحتدم وظل على اشتداده، ولم ينته إلى نهاية الرواية.

.. فهى دائماً محور الاهتمام لكل شئ.. فى حياتهم «قلت إن أحدا لم يره «الجبلاوى» منذ اعتزاله، ولم يكن هذا بنى بال عند أكثر الناس، فلم يهتموا من بداية الأمر إلا بأوقافه ويشروطه العشرة التى كثر القيل والقال عنها، ومن هنا ولد النزاع فى حارتنا منذ ولدت، ومضى خطره يستفحل يتعاقب الأجيال حتى اليوم والغد».

والجبلاوى لم يكشف عما تحويه الحجة إلا مرة واحدة، لحظة صفح عن ابنه أدهم، سامحه على أخطائه ووعده بأن «سيكون الوقف لذريتك» ورغم هذا الوعد الذى قطعه على نفسه أمام أدهم فإنه لم يحققه تماما إلا فى زمن قاسم الذى أوعز له عن طريق خادمه قنديل «أن جميع أولاد الحارة أحفاده على السواء وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة وأن الفتونة شر يجب أن يذهب وأن الحارة يجب أن تصير امتدادا للبيت الكبير».

فالسؤال الذى من إجابته تشكل سلوك الجبلاوى على نحو ما ظهر سؤال يطرح نفسه: لماذا لم يكن تحفيز الجبلاوى أحفاده على تحقيق العدل بينهم عاما يشعلهم جميعا فى كل محاولة بدل أن ينحسر فى فرع دون آخر؟!

تكويننا الذاتي الفردي والجماعي الفاعل الآن: معاناة شديدة من التسلط والقهر وممارسة لهما في ذات الوقت!

إنه يرفض هذه الممارسات التي تقع وتضغط بوحشية على الكيان الإنساني، وتشووه بوضعه أسفل حالات غير طبيعية وغير صالحة لبقائه واستمراره... ويرفض بقناعة ثابتة وعامة القهر كناتج للتسلط بصوره وأشكاله المتعددة من احتكار للسلطة وطفيان واستبداد تلك الأشكال السلطوية التي تحيل المكان إلى بيئة منفرة طاردة لساكنيها كغفار قدرى وهند وجبل وشافعي وعبيده ورفاعة وقاسم وعرفة هريا من فكت الفئات وسطوتهم على الحارة.

لقد أوحى زهاء الثلاث مرات أن التسلط والقهر لا يقتلصان إلى حجمهما الطبيعي، إلا في الأوقات التي يحل فيها العدل ويسود، إنها أوقات بدأت وانقضت سريعا في تاريخ الحارة لكن وجودها ضمن تياره، ثبت أن الأمل في تكرار تحقيقها جائز وليس بمستحيل. وجد في الماضي رجال أمثال جبل ورفاعة وقاسم، فعادوا يمنع أن يجيء أمثالهم في المستقبل؟

وينطلق من كل ذلك إلى تحريضا على محاولة تحقيق العدل المنوط بالترامنا باداء ادوارنا التي تحول دون بقاء القيم أسيرة في حوزة التسلط يستعملها في إطار تكريس الواقع.

الرواية مصادرة بالفهم الخاطا:

استطيع أن اتصح كل من قرأ رواية اولاد حارتنا ومن سيقروها فيما بعد، أن يكون له رأى وانطباع خاص عن الرواية .. ومن يريد أن يصدر عليها حكما بهدف تشكيل موقف إزاءها فذلك شأنه أيضا، لكنه ملزم في هذه الحالة بالمعايير التي تتفق وطبيعة الرواية في خصوصيتها الفنية.

هذه المنطقية التي على اثرها في مقدورى أن أقول: أن إصدار أى حكم على الرواية من قبل أى فرد أو مؤسسة، يتطلب الإلتزام بالخلص من كل الانطباعات المسبقة، التي قد

من أحفاده ليحقق بينهم العدل كما ينبغي طبقا لحقيقته، يجعلنا تتسالم كم سنستغرق نحن - لو بدانا - لنبراً بذواتنا ومجتمعنا وحياتنا من هذا الداء؟

قريباً من المضمون:

إذا كان هناك شخص ما يقيم في موقع معين، فإن مدى رؤيته لما حوله يتحدد بقدرته على الإبصار.. وتكون المساحة التي يطلها شعاع بصره من ثم محدودة.. قد نتاح له قدرة التطلع الدقيق والمفصل لتكوين هذه المساحة المادية، لكن رؤيته ستكون مقتصرة، رغم ذلك على كشف جزء معين يتحدد بزاوية نظره وموقعه.

وإذا أراد هذا الشخص من أن يتطلع ويكشف الموقع بكليته فإن عليه حينئذ أن يغير مكانه على أرض الموقع فيسعد إلى ارتفاع مناسب يمكنه من الرؤية الكاملة للموقع، وفي هذه الحالة - أيضاً - لن تتوفر لديه دقة وتفصيل الرؤية في الحالة الأولى.

إنن ماذا فعل الأستاذ نجيب محفوظ بنا في رواية اولاد حارتنا مقارنة بهذا الشخص؟.. لم

أنه متحنا ميزات الشخص السالف في حالته الثانية مع استقرارنا بالفعل في أماكننا الأصلية دون مغادرتها، أدخل تجارب الماضي الذي لم نعيشه إلى حاضرننا المعاش في إحصاب صائب أثر إخبارنا عن حياة أفعالنا، يمثل الكيفية التي تتبع ويتم بها - من أين ورثنا قواسم - أفعالنا، يمثل الكيفية منابع أفعالنا بالأفكار المرتبطة بها وفحصها وتعديلها بعد استخراجه ما هو كامن فيها من راسب سليم.

لقد أضاف إلى تجاربنا الذاتية، معاينة النتائج الممتد والشاب إلى الآن، ذا الأشكال المتغيرة لتفاعل الثنائي (الإنسان - السلطة) في مجتمعنا من قديم، كشف لنا طبيعة ودافعية النموذج الذي يتسلط ويظهر ويستغل وحجم وطبيعة النموذج الآخر الذي يستكين ويرسخ ويؤثر الانضباط بضروراته وحالاته على محاولة تحقيقها، إنها أرسخ ملامح

تحول بين الفهم والحقيقة وفى مقدمة ذلك تنحية أى افتراضات مسبقة بسوء أو حسن النية، وإزاحة افتراض سوء النية بالأخص. هكذا فاتصائنا بالحقيقة ينبغى أن يحدث بحسب ما تكون لا بحسب ما يعتبرها الأشخاص من خلال قناعاتهم الفكرية.

ومن ذلك فلاى مؤسسة موجودة فى المجتمع تمارس دورا فى حياتنا، وللأزهر الشريف الحق فى أن يعلن آراؤه عن الرواية، انطلاقا من دوره الحيوى والفعال والضرورى فى المحافظة على اعتقاد المجتمع.. هذا الدور الذى نتفهمه جميعا كأفراد فى المجتمع، ويقدره الأستاذ نجيب محفوظ بالدرجة التى جعلته يحترم رأى الأزهر الشريف فيما أعلن عن الرواية، على الرغم من رفضه وعدم رضائه عن النتيجة التى ترتبت عليه، والتى كانت قرارا بمصادرة الرواية وحظر نشرها وتداولها داخل مصر..! هذا الاحترام نفسه الذى جده فى أعقاب فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ قائلا: أنه لن يسمح بالنشر إلا بموافقة الأزهر الشريف أن عدم اعتراضه.

والأهمية رأى الأزهر الشريف بالنسبة للرواية على نحو ما كان من قرار المصادرة، الذى ما زال ساريا ما يقرب من ٤٠ عاما الآن. منذ أن نشرت فى الأهرام فى سبتمبر عام ١٩٥٩. أجد لى بعض الحق فى طرح هذا التساؤل عن المعايير التى حاكم بها علماء الأزهر الأجلاء الرواية.. هل التزموا فى الحكم معايير النقد الأدبى.

وآدعو علماء الأزهر الشريف، بعد كل هذه المدة أن يراجعوا توصيتهم السابقة بحظر النشر وتطبيق قرار المصادرة على الرواية.. آدعوهم إلى قراءتها قراءة أدبية، لا قراءة فكرية أولا وأخيرا فالدلالة التى نصل إليها فى الرواية نحصل عليها من طريق الإيحاء، لا المعنى الثابت المباشر الأحادى الدلالة، ولعل خير مثال على ذلك هو لفظة (الطواف) التى وردت فى الرواية فيجب أن نتلقى دلالتها فى إطار سياق الرواية ومن خلال معناها اللغوى الذى يعنى ودار حول شىء أو دار عليه أو دار به، لا فى إطار فكرى أو اعتقائى لكون الطواف شرعا هو. الدوران حول الكعبة المشرفة؛



حمد على سلامة



نجيب محفوظ ليس في حاجة إلى تقديم فلا يوجد روائي مصري أو عربي شغل الناس أو شغل به الناس مثل نجيب محفوظ ولعل في المقدمة التي قدم بها جابر عصفور مقاله في فصول المعنونة «قراءة في نقاد نجيب محفوظ - ملاحظات أولية» الكفاية بل وفي مقولة لوييس عوض التي بدأ بها مقاله ما يغني عن التقديم^(١).

ولكن الغريب أنه على كثرة ما كتب حول نجيب محفوظ وإنتاجه الروائي فإن شخصياته لم تلق نفس العناية، ولانجد كثيرا من الدراسات حول الشخصية سواء الرئيسة أو الثانوية في رواياته أو قصصه، وحتى الدراسات التي دارت حول الشخصية كانت تحملها أفكاراً وروى سياسية أو أيديولوجية مثل المنتمي لـ غالي شكري أو عبد المنعم صبيحي في الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ وغيرها من الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، لكن طريقة رسم الشخصية أو دورها في أحداث الرواية لم تثل هذا القدر من الاهتمام.

وفي هذا المقال سنركز على نقطة نراها مهمة في روايات نجيب محفوظ وهي تشابه الشخصيات سواء الرئيسة أو الثانوية، وهذا يحتاج إلى بحث موسع يشمل كل رواياته، ونحاول هنا أن نلقى الضوء على روايتين فقط وهما (السمان والغريف) و(الطريق) باعتبار أنهما متجايلتان زمنياً فالأولى صدرت سنة ١٩٦٢ والثانية ١٩٦٤ ويعتبران أن كليهما تصور أزمة بطليهما من جراء قبوعهما داخل ماضى كل منهما وإن اختلفت الظروف المؤدية إلى الأزمة، ولذلك ساقصر المقال على تشابه البطلين إلى حد كبير يكاد يكون تماثلاً.

فالأولى تدور حول «عيسى الدباغ» الذي لمع نجمه بسرعة نتيجة انتمائه لحزب الوفد، وفي الوقت الذي كان ينتظر مزيداً من الرقي والصعود في السلم الاجتماعي إذ قامت الثورة فهدمت كل أحلامه، وبالرغم من أن الأذى الذي ناله كان قليلاً

تشابه الشخصيات في

روايات نجيب محفوظ

نماذج من (السمان والغريف) و(الطريق)

بالاعتداد بالنفس، ووجهه المائل للبياض، المستطيل المعتلى، ذو الجبهة العالية والطربوش المائل إلى اليمين لا يمكن أن ينسى، ولم تكتب أمه حين قالت إنه صورة منه ولكنه كما يكون القمر على الورق صورة من القمر في كبد السماء.^(٥) وبالرغم من أن الوصف السابق كان لأبيه سيد الرحيمي إلا أنه وصف غير مباشر له كما قال نجيب محفوظ نفسه إنه صورة من أبيه والصورة الموصوفة كانت للآب في مثل سنة.

ونلاحظ صفة الاعتداد بالنفس التي تجمع بين البطالين، ومسألة استئطالة الوجه تقريبا من التشابه مع اختلاف في مسألة الجمال فعاصبر سيد الرحيمي جميل لكن عيسى وسيم وهي مسألة تعاليل بحيث يظل البطال أقرب إلى التشابه والنقطة التي أشرت إليها وهي صفة الاعتداد بالنفس تجعل كلاً منهما في حالة توتر وانفعال مع كل من يحاول النيل منهما فعيسى الدباغ عندما يحاول ابن عمه حسن أن يواسيه في نقله إلى إدارة المحفوظات، انفعل وتعقد عيسى بمواساة حسن فقال باعتزاز نحن قوم اعتدنا السجن والضرب فما أهون عقاب اليوم^(٦) فهو معترز بنفسه ورغم المحنة التي يعيشها إلا أنه ما يزال يشعر بالقوة ويتفعل على ابن عمه - وصاير سيد الرحيمي لم يكن له عمل ولأمال ولكنه بقوة جسمه بل ولكمه يده يسير، وكانت تسير ملحواً بلكمته لتخرس الاسنة المتوثبة للنيل منك ومن أمك^(٧).

وينطلق البطالان من الماضي يتحركان في أفق الحاضر؛ عيسى ينطلق من ماضيه في الوزارة والجاه والسلطان + أمه، وصاير ينطلق من الحياة المتروكة التي عاشها في كف أمه فالرغم من كل الجاه الذي كان عليه عيسى إلا أنه يرجع إلى أمه في كل أموره، وحينما نقل إلى وظيفته الجديدة في المحفوظات إثر تغيير الوزارة يعود إلى أمه يستمد منها القوة في مواجهة هذا الموقف، ونجد فصلا كاملا من الحوار بينه وبين أمه بالرغم من أنه يدخل فيه زيارة حسن ابن عمه إلا أن الأم لا تتبجح حتى عن هذا الحوار، وصاير أيضا يدور الحوار بينه وبين أمه على مدار الفصل الأول من الطريق، وكلا الأمين

وتركه نجيب محفوظ حراً دون سجن أو اعتقال بل اكتفى بإحالة إلى المعاش وأعطى له الفرصة ليعيش حياته من جديد كما فعل كثيرون غيره إلا أنه ظل أسير الماضي الذي سجن نفسه فيه بإرادته هو، ولما جاء شاب من الماضي يمد يده له لينطلق مرة أخرى كانت الرواية قد انتهت.

وتدور الثانية حول «صاير سيد الرحيمي» الذي ولد من زواج سرى لأمه بوجيه من الوجهاء في القاهرة ثم أخذته وهربت إلى الإسكندرية وعاشت هناك حياة غير شرعية وسجنت وبعد أن خرجت من السجن ضعيفة هزيلة، وهي تشاشر الموت أخيرته بحقيقته ونسبه وتركته له صورة ومستند زواج، وبعد أن بحث في الإسكندرية ولم يجد شيئا انتقل إلى القاهرة ليبحث عن والده وأقام في فندق يحمل اسم القاهرة أيضاً لبيدو الحاج نجيب محفوظ على الواقع الذي يعيشه، وهناك يجد كريمة زوجة صاحب الفندق التي تذكره بماضيه في الإسكندرية فيرتبط بها بل يعيش فيها، وبالرغم من أنه تعرف على إلهام الصحفية في الجريدة التي نهب إليها للإعلان عن والده، والتي حاولت أن تقدم له حلولاً ليخرج من إطار «الماضي» إلا أنها لم تقف في اقتلاعه من ماضيه الذي طوقه وغمره فلم يستطع الخروج حتى النهاية، ولما جاء المحامي ليدافع عنه في جريمة قتله صاحب الفندق وأخبره بأنه ربما يعرف والده كانت الرواية قد انتهت أيضاً.

هذا في إجمال ولنبداً في التفاصيل؛ عيسى الدباغ شاب وسيم رغم أنه غير جميل «فراسه كبير»^(٨) مستطيل وشعره مجعد ووجهه مثقل يتبسط عند الجبين ويضيق رويدا رويدا حتى يرتكز على ذقن مديب، وعينا الشاب عسلستان مستديرتان^(٩) لكنه بذكائه وتطلعه وصل إلى الدرجة الثانية محرراً توفيقاً سياسياً واجتماعياً يدل عليه «مسكنه الجميل بالدقي وأثاثه متعة تبهر البصر، وفي مناسبات غير نادرة يشرفه بالزيارة باشوات ووزراء»^(١٠).

وصاير سيد الرحيمي شاب في الثلاثين من عمره «شاب جميل حقاً مفعم بالشباب والحياة، ونظرتة تقبض

فاعلة في موقف البطيلين وتحركهما عبر الأحداث المتوالية في الروايتين.

لقد دفعت الأم عيسى إلى خطبة سلوى بنت الباشا قريبهم في محاولة منها للتسوية عنه في المسألة التي وقعت له، ولإعطائه مزيداً من الثقة في المستقبل، ولكنها في واقع الأمر كانت لتزيد مأساته؛ لأن هذا الحدث سيظل يلعب دوره المؤثر في نفسية عيسى، تماماً كما ألقت بسمية عمران بقنبلة في وجه صابر سيد الرحيمي لتعليقه أملاً في المستقبل بإخبارها له بآبائه الحقيقيين وضرورة البحث عنه، وهو الأمر الذي حركه في كل أحداث الرواية لتزيد من معاناته، كلاهما كان يبحث عن الأمان فعيسى، عندما يصاهر مستشاراً خطيراً مثل على بك سليمان^(٨)، وسيد في مرفئه استقراراً إذا عبثت السياسة بقاريه^(٩)، وصابر لو عثر على أبيه^(١٠)، سيد في كنفه الاحترام والكرامة وسيحرك من ذل الحاجة إلى أي مخلوق بما سيهيئ لك من عمل غير البلطجة أو الجريمة فتتلفز آخر الأيام بالسلام^(١١).

ولكن هل حقق كلا الطرفين أماناً أو سلامة للبطيلين؟ أحداث الروايتين تقول لا، بل على العكس كانا السبب في سقوط كل منهما. فعيسى حينما قامت الثورة وأحالاته إلى التقاعد لفظته سلوى بعدما أعطته الثقة في بداية الأمر ولكنها في النهاية بعد نقاشه مع أبيه^(١٢)، وصابر ذهب إلى كل مكان يبحث عن أبيه في الإسكندرية وفي القاهرة وقابل أناساً يتشابهون مع أبيه في الاسم وكل منهم ينكر أنه هو، وبالرغم من الإعلان عنه في الصحيفة إلا أنه لم يجده، بل إننا نشعر بأنه لم يعثر عليه من خلال الفصل الثاني فقد استعان بكل وسيلة البوليس ومشايخ الحارات وكل معارفه حتى العرافين ولم يصل إلى نتيجة ، وكان هذا الأمل هو المحرك لكل تصرفاته في القاهرة من سكناه في الفندق إلى إعلانه في الجريدة إلى مشيه في الشوارع ولم يعثر عليه.

هذا على مستوى الأمل الذي انطلق منه كل منهما وكان سبباً في الأحداث التي جرت بعد ذلك عبر الروايتين للبطيلين، أما على مستوى الوقائع والأحداث التي خاضها كل منهما، فنلمح تشابهاً بين تصرفاتهما فعيسى الدباغ يهجر القاهرة ليذهب إلى الإسكندرية بحثاً عن الهدوء والراحة والتجديد وهناك يتعرف على ريري فتاة من فتيات الليل، وبالرغم من أن البداية كانت لقضاء ليلة واحدة للخروج من حالته النفسية إلا أنها دامت بعد ذلك لمدة طويلة حيث أقامت معه في الشقة التي يسكنها بإلحاح منها حتى أخبرته بحملها منه، ولكنه لم يتحمل هذا وطردوها هي وحملها وضاعت منه الفرصة لتكون أسرة مما يحس برفضه للاستقرار متأثراً أيضاً بسوء ظنه الذي نتج عن علاقته بسلوى، ثم يعود إلى القاهرة لتشجيع جنازة أمه ، وفي أثناء عملية بيع البيت القديم يتعرف بزوجته قديرة التي تحاول أن تشده إلى حياة الاستقرار، ولكن جرحه من علاقته بسلوى لا يجعله يشعر بالاستقرار ويتنازع علاقته بزوجته، ولا يستجيب لمحاولاتها المستمرة لدفعه إلى العمل، ويعود إلى الإسكندرية ومع أنه يعود إليها ويصحب زوجته إلا أنه يعود لحالته الأولى من التنازع النفسي، وفي هذه الأثناء تظهر ريري من جديد، ومعها ابنته التي يرغب في رؤيتها، وعندما يحاول أن يكلم ريري ترفضه هي هذه المرة وفي النهاية يظهر له واحد ممن ظلموا في عهده السابق ليطال الماضي من جديد، ويدعوه إلى إعادة صياغة حياته في ظل الوضع الجديد، وتكون نهاية الرواية بأمل جديد، ولكنه في نهاية الأحداث.

أما صابر سيد الرحيمي فينتقل إلى القاهرة للبحث عن أمه الذي يمثل له الأمان والاستقرار وعندما يسكن بفندق القاهرة يقابل كريمة زوجة صاحب الفندق التي تذكره بماضيه القديم في الإسكندرية حتى إن حبيب محفوظ يجعلها تشبه واحدة من فتيات الإسكندرية كانت له بها علاقة وطيدة، وتحاول أن تنفي هذا، وليس المهم هنا أنها هي أولاً، المهم أنها تمثل الماضي بكل آلامه وذكرياته فيتعلق بها.

من الكبار ورشائى الناس حتى المرتكز - وهو الحزب - الذى كان يرتكز عليه كان قد أصابه بعض الفساد السياسى أيضا، صابر سيد الرحيمى كان يرتكز على أمه التى حققت له المكانة والجاه بطرق غير مشروعة وهى القوادة، وفى سبيل ذلك تعرفت على كثير من نوى المناصب والجاه الذى حفظ له مكانته، وهو طريق غير مشروع أيضا.

وكلاهما ورث عن أمه أشياء كثيرة مثل العناد فعيسى عنيد جدا وأمّه عنيدة جداً^(١٧) وصابر الرحيمى عنيد أيضا وقد ورثه من أمه التى أخذته من أبيه وهاجرت إلى الإسكندرية لتعيش وحدها وتعتمد على نفسها وهو كذلك يصبر على اقتحام كريمة ويرفض يد الإهلام التى تمتد له لتنتشله مما هو فيه، ويتجلى العناد فى سلوك الرجلين، فعيسى يرفض أيضا يد حسن ابن عمه التى تمتد له لتنتشله من أزمته بسوء ظن منه، تماماً كما فعل صابر مع إلهام التى حاولت بشئى الطرق أن تجد له مخرجاً من أزمته.

وبالرغم من براعة السرد الروائى الذى يتمتع به فنجيب محفوظ مما يضفى على الرواية جدة وطرافة وتميزاً عن الرواية الأخرى إلا إنه فى بعض اللقطات السردية يمكننا من ملاحظة التشابه فكلا البطلين مازوم نفسياً من ماضيه فعيسى عندما حلّ بالإسكندرية أحب شارع سعد زغلول (رمز الماضى) ذأحب الشوارع إلى قلبه بعد الثورة، .. وعلى البعد امتد سياج من الأضواء الثابتة فوق مراكب الصيد، وخلا الطريق من الأحياء فعاتت تلح صورة الهجران. وجلس على أريكة حجرية ينعم بالصمت والحنان، إنه لايعود إلى مسكنه الخالى حتى يفتنه النعاس، ومنذ قدومه إلى الإسكندرية وهو يعيش غير خاضع لإنسان أو لعادة ولكنه يطيع مطالب شخصه الطبيعية فى حرية مطلقة، فبنام إذا حل سلطان النوم ويستيقظ إذا حل الرقاد ويأكل عند الجوع ويخرج لدى الملل، هذه الحرية التى لم ينعم بها من قبل^(١٨).

والأمر كذلك بالنسبة لصابر الرحيمى ولايكاد يمر يوم دون لقاء، صار اللقاء عادة جميلة للطرفين، أجل فى النصف

وبالرغم من أنه يتعرف إلى إلهام الصحفية بجريدة أبى الهول التى تمثل له أملاً فى المستقبل وتغييرا لحاله، وطريقاً جديداً يمكن أن يسلكه دون متاعب، وتحاول إلهام أن تقدم له حلولاً لأزمته إلا أن الماضى يشده دائماً بعيداً عنها حتى يقع فى الجريمة ويقتل صاحب الفندق ويقض عليه فى النهاية ويأتيه المحامى الذى وكلته إلهام عنه، ولكنه يظل يعيش فى الماضى الذى يصوره الكاتب الكبير بأنه كالحلم، الحكاية كلها كالحلم، حيث من الإسكندرية للبحث عن أبى فوقعت أحداث غريبة نسيب فيها مهمتى الأصلية حتى وجدت نفسى أخيراً فى السجن.. ثم هو يتنهّد: والآن أكاد أن أنسى كل شئ، إلا المهمة الأصلية التى جئت من أجلها..^(١٩) . ويؤكد المحامى على حلمه حينما يقول له إنه يعرف أباه، وبالرغم من أنه يوضح له أن هذا الاهتمام بابيه لن يجنى من ورائه إلا القعب الضائع ولن يغير شيئاً من موقفه الحالى، ويودر حديث بينهما يتضح من خلاله أن أباه مجرد سراب لن يتحقق.

والملاحظ فى هذه الأحداث أنها تقع فى الخريف فعيسى اللبغا يذهب إلى الإسكندرية فى أكتوبر بداية الخريف ويمضى الخريف كله فى الإسكندرية والشتاء كذلك حتى يعود إلى القاهرة فى الصيف ليشيع جنازة أمه ثم يعود إليها مع زوجته فى الخريف أيضاً بعد نهاية الصيف وكانه يهرب من الحياة إلى السكون، وصابر الرحيمى يذهب إلى القاهرة فى الخريف ويواجه بهذا الخضم من البشر، وبالرغم من هذه المعاكسة بين الإسكندرية والقاهرة وبين الهدوء والزحمة وهى المحاولة الذكية من فنجيب محفوظ لإبعاد صورة التشابه والتماثل إلا أننا لانفقد خيط التواصل بين البطلين فى الروايتين.

عيسى اللبغا يبحث عن طريق للخروج من أزمته المتمثلة فى فقد وظيفته المرموقة ومكانته الكبيرة، وصابر الرحيمى يبحث عن طريق يخرج به من أزمته التى حدثت بفقد أمه التى كانت تمثل له مركز الحياة، حتى فى هذه النقطة نجد تشابهاً، فعيسى حقق مكانته بطرق غير مشروعة مثل التزلف والتقرب

الاستقرار والعمل وتسيان الماضي وتلح عليه بالعمل وتقدم المال اللازم لذلك لكن سطوة الماضي تشغله حتى عن مجرد التفكير في هذا العرض ويعيش معها حياة روتينية تنتهي بالفشل، ومع أن نجيب محفوظ يزوجه من قدرة لتكون العلاقة أقوى وأكثر تأثيراً إلا أن هذا لا يبعد كثيراً عن عرض إلهام على صابر الرحيمي بالزواج وعرضها عليه المال الحلال ليبدأ مشروعاً تجارياً، وتقدم له كل التسهيلات إلا أن سطوة الماضي والمتجسد في كريمة تبعده تماماً عن كل هذه العروض، وتدفعه دفْعاً إلى الجريمة التي تلائم ماضيه.

نستطيع في نهاية الأمر أن نقول إن نجيب محفوظ كان أشبه بالحارثي وليس في هذا التشبيه تقليل من مكانة وعظمة إبداع الرجل إلا أنه تشبيه في صورته البديعة، فالحارثي يلعب بأوراق تكاد تكون في كل مرة لكنه في كل مرة يعرضها يكون متجدداً مما يبهير مشاهديه، قدرة كبيرة ورائعة، وذلك لا ينفذ في تجديده ما بين يديه من أشياء تكاد تكون ثابتة، وهذا ما يقيمه محفوظ لقرائه، فبطله منذ بداية إنتاجه الروائي الاجتماعي يكاد يكون هو نفسه في مرحلة ما قبل الثلاثية البطل المازن ثم نتيجة التمايز الطبقي والاختلال في الوضع الاجتماعي فمن محبوب عبدالدايم ثم أحمد عاكف ثم كامل لاط إلى حسنين في بداية ونهاية. نلاحظ فارقاً كبيراً إلا من خلال براعة السرد واللباس الموضوع ثوباً جديداً وما بعد الثلاثية من سعيد مهران ثم عيسى الديباغ ثم صابر الرحيمي ثم عمر في الشحاذ إلى أنيس زكي في الثروة، البطل المنهزم بسبب انحراف الثورة عن مسارها الطبيعي والمأمول فكلهم ضحايا الثورة كما يصرح عيسى الديباغ في السمان والخريف مهما اختلف الموضوع المتناول في الرواية، حتى كمال عبد الجواد في الثلاثية الذي تجتمع فيه كل صور أبطال المازن ومن هو إلا ضحية التناقض الطبقي والخلل الاجتماعي والصراع بين قوى الدين والعلم، وبقدرة ما كان جماعاً لتصوير أبطال ما قبل الثلاثية، كان نبأ لتأزم أبطال المرحلة التالية حتى الثروة بل وميرامار أيضاً.

الثاني من الليل ينسى كل شيء ولكن ما إن ينبثق الصباح حتى تنزع نفسه شوقاً وحناً إلى إلهام، وفي محضرها ترتفع به مشاعره إلى أفاق من السعادة والآنس والصفاء ولكن رغبته الغشوم في كريمة لاتموت، تغفو إلى حين ولكن لاتموت، جاذبية إلهام لاتخمد ولكن سيطرة الأخرى لامهرب منها كالكفصاء، ولشدّة وطأة هذه السيطرة يمجتها أحياناً بقدر ما يعيشها، وكما نادى بطله إلهام لكي تنقذه ولكنه نداء اليأس، وشده ما يهرب من هذا السؤال المزجج «من تختار إذا خيرت؟» ولكنه يداب على جسده كمثل كامن، أحياناً يمقت وهو ينتظر كالأسير، وإلهام سماء صافية يجري تحتها الأمان، وكريمة سماء مليدة بالغيوم تنذر بالبرد والبرق والمطر ولكنها أيضاً سماء الإسكندرية المحبوبة وكان يحسني الشراب على صوت الرعد بالثني دانهاً ويدفع قلبه بالقبيل^(١٤).

مرة أخرى يعطينا السرد صورة للبطلين من الداخل تكاد تنطق بتماثلهما، الأول «عيسى الديباغ» لا يستطيع الاعتناق من الماضي حتى في حاضره الذي يعيشه يحب شارع سعيد زغلول وهو مؤسس حزب الوفد الذي وجد فيه نفسه ومكانته، حتى خلاء الطريق يذكره بالهجرات وبالطبع هو هجران سلوى له، ولاتنفل دلالة الاسم «سلوى» فربما كان نجيب محفوظ يرمز به إلى حالة من السلوى في محتته بفقد مكانته ولكنها أيضاً هجرته. وصابر الرحيمي بالرغم من سيطرة عادة فتركوا مكان اللقاء مع إلهام «نلاحظ أيضاً دلالة الاسم، فهي المهمة بالطريق الصحيح» لكنه لا يستطيع التخلص من سطوة كريمة عليه، كما نلاحظ نصف الليل الثاني حيث السحر وظل المكان، وهي تشغل هذا الميز الزمنى بالفعل، ولاتنفل التصريح بأنها فتاة الإسكندرية بعد التلميح بأنها تمثل الجو المليد بالغيوم المنذر بالبرود وهو جو الإسكندرية في الشتاء (عادة تكون الإسكندرية خالية في الشتاء)، والذي يقرب اللقطة التصويرية أكثر أن عيسى الديباغ انتقل إلى الإسكندرية في هذا الجو نفسه.

وتظهر «قدرة» في حياة عيسى لتقدم له أملاً في

أنه في النهاية يشعر بأنه أمل بعيد المنال، يوحى بذلك نهاية جعفر الراوى الذى يصرح نجيب محفوظ للدكتور مصرى حنورة في كتاب مسيرة عبقرية بأنه كان يعبر عن نفسه في هذه الرواية.

ولاشك أن الرجل برع في تقديم شخصياته المتشابهة في اشواق جديدة امتع بها قراءه وشغل بها النقاد ومن ثم نستطيع أن نقول إن العظمة هنا تكمن في مقدرته السردية التي جعلته يخلق من هذه النماذج والصور المتشابهة اشكالا متجددة تحمل أبعاداً من الدلالات تفجر طاقات من القراءات المتعددة والمتباينة في أن واحد كما لاحظ ذلك جاسبر عصفور في مقاله اللافت في فصول حول نقاد نجيب محفوظ مما يؤكد جدارته بالمكانة التي تبوأها.

ولا يحسب هذا على نجيب محفوظ بل يحسب له لقد عاش الواقع بكل أمانة وعبر بكل دقة، فما كاد الإنسان المصرى يشعر بالتحير من فسادات ماضى ما قبل الثورة حتى صدم بواقع ما بعد الثورة، وفي كل مرة يلج على فتح باب الأمل، إنه الأمل الذى عاشه محفوظ: أمل تغير الواقع المصرى لينعم الإنسان بالحرية واستعير هنا عبارة سيد قطب في تعليقه على كفاح طيبة وإن كل شخصية من الشخصيات في هذه القصة لها شخصية إنسانية وشخصية مصرية في آن،^(١٥) إنه الأمل الذى عبر عنه نجيب محفوظ كاملاً في روايته قلب الليل، وجعله أمل جعفر الراوى في أن يسود مذهب جديد يرتكز على الدين والاستراكية والعلم ليتحقق كل الأمل في حياة جديدة يعيشها الإنسان المصرى، ورغم إيمانه الكامل بهذه الرؤية ثلاثية الأبعاد، إلا

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الهوامش:

- | | |
|--|---|
| (١٠) السمان والخريف - ٥٤. | (١) جاسبر عصفور قراءة في نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولية مجلة فصول مج ١ ٢٤ إبريل ١٩٨١ ص ١٦١، ١٦٢. |
| (١١) الطريق - ١٦٣. | (٢) السمان والخريف دار للطباعة ط٨/ ١٩٨٢ ص ١٠، ١١. |
| (١٢) راجع الحوار الدائر بين عيسى وأمه في صفحتي ٦٦، ٦٧ من السمان والخريف. | (٣) السابق - ١٢. |
| (١٣) السمان والخريف - ٧٧. | (٤) السابق - ١٦. |
| (١٤) الطريق - ٨١. | (٥) الطريق، دار مصر للطباعة ط٨، ١٩٨٤ ص ١٦. |
| (١٥) سيد قطب، كفاح طيبة لنجيب محفوظ، مجلة الرسالة عدد ٥٨٦ سبتمبر ١٩٤٤ نقلا عن الرجل والقمة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ٥٣. | (٦) السمان والخريف - ١٩. |
| | (٧) الطريق - ١٤. |
| | (٨) السمان والخريف - ١٧، ١٨. |
| | (٩) الطريق - ١٤. |

محمد لبيب



يحتفل العالم بعيد ميلاد كاتبنا الكبير نجيب محفوظ وهو العام التسعون أطل الله في عمره وعطائه وتحتفل مصر بهذه المناسبة الطيبة.. ونجيب محفوظ تعامل مع السينما في مشواره الطويل العريض مشاهدًا وكاتبًا ومستوًلاً عن عدد من المناصب المتصلة بالسينما لذا أود أن ألقى الضوء على واحد من رموز مصر الهامة إنسانياً وسينمائياً..

كيف تعامل مع المؤسسات والهيئات السينمائية وكيف كتب سيناريوهات الأفلام وكيف قدم رواياته وقصصه دون أن يتدخل في تحويلها إلى الشاشة الكبيرة والصغيرة، إذ قال كلمته المشهورة: «أنا مسئول عن رواياتي الأدبية، ولست مسئولاً عن الأفلام المأخوذة عنها».

روايته أن يقرأ ويكتب.. وهذه مهنته: يراقب البشر ويكتب عنهم.. يتأمل الحياة ويقصها علينا أو يفلسفها.. هو الأديب نجيب محفوظ.

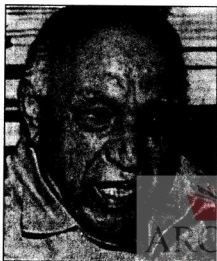
كانت الوظيفة الحكومية هي المصدر الأول لكتابات.. ويعدها المقهى.. ثم الحارة.

وعندما ذاع صيته وسعت السينما إليه حرص نجيب محفوظ على أمرين.. عدم تحويل أي رواية إلى السينما.. ولكنه كتب سيناريوهات للآخرين.. الأمر الثاني إنه لم يكتب الحوار أبداً لعدم مقدرة على كتابة الحوار بالعامة.. فاللغة العربية في كتابات نجيب محفوظ لها وقع ساحر على العين عندما تقرأ.. وعلى السمع وهو ينصت لوقع الحروف.

أما عمله في السينما فقد زوده بنماذج من البشر يقول أنه استفاد من بعضها في:

نجيب محفوظ..

والسينما



المخرج صلاح أبو سيف



نجيب محفوظ

بو حريد) و(أنا حرة) و(الفتوة) و(شباب امرأة) و(لك يوم يا ظالم) و(بين السماء والأرض).

ويقول الأديب نجيب محفوظ أن كتابة السيناريوهات لهذه الأفلام أو المشاركة في كتابتها لم تعطله عن عمله الأساسي وهو الأدب ولكنه رفض أن يكتب لأعماله الأدبية لأنه لم يشأ أن يضيق الوقت الذي يقضيه في كتابة أعماله الأدبية.. ورأى أن كتابة الحوار لهذه الأعمال سيكون على حساب إبداعه الأدبي.. كما أنه لم يتدخل في رؤية من يكتبون السيناريوهات لأعماله برغم اعتراض البعض واندعاشهم..

«الحب تحت المظرة» و«أفراح القبة»، و«نجيب محفوظ من عشاق فن السينما كان يذهب لمشاهدة الأفلام وهو طفل وكانت الأفلام وقتها صامتة.. ويقول إن رؤية هذه الأفلام كانت لا تعادلها عنده أى متعة أخرى.. وبدأت علاقته المباشرة بالسينما بعد أن سعى المخرج صلاح أبو سيف إليه لكتابة سيناريو.. وقد تردد نجيب محفوظ لعدم درايته بفن كتابة السيناريو.. ولكن المخرج صلاح أبو سيف أعلمه على مدار عدة جلسات متواصلة بتفاصيل وخبايا كتابة السيناريو.. كما أمدّه بمجموعة من الكتب عن فن السيناريو إلى جانب شرائه مجموعة أخرى من الكتب ودراستها بعناية حتى اتقن هذا الفن.. وهكذا كتب أول سيناريو لفيلم (عنتر وعبله) ويعدها تواليت أعمال سينمائية أخرى مثل (ريا وسكينة) و(الوحش) و(أحنا التلامذة) و(الناصر صلاح الدين) الذي شارك في كتابة السيناريو له مع آخرين ثم (جميلة



مشهد من (زقاق المدق)



مشهد من فيلم (بين القصرين)

ومع ذلك فقد استفادت السينما المصرية من أعماله الأدبية بما لها من رأى اجتماعى وسياسى ودينى وأخلاقي.. كما استفادت من السيناريوهات التي كتبها شخصياً للسينما.. بينما زادت تجربته السينمائية وعياً بنوعيات مختلفة من البشر أثرت في كتاباته..

وللكاتب الكبير نجيب محفوظ دور كبير في تاريخ السينما المصرية على مستوى الكم والكيف خصوصاً أنه قدم ما يزيد عن (٦٠) فيلماً منها ما أخذ عن رواياته وأفلام كتب أو شارك في سيناريوهاها ولهذا فإن كثيرين وصفوا دور نجيب محفوظ في السينما بأنه من العيار الثقيل الذي قد لا يتكرر. ولهذا جاء الاهتمام من قبل الباحثين المصريين والعرب والأجانب طوال السنوات الماضية بدراسة أدب وسينما الكاتب العالمي.. نجيب محفوظ..

- أدبى في كتيبي وليس على شاشة السينما -

هكذا يقول نجيب محفوظ الذي يهبنا رؤية ترينا دم هي بسيطة وعميقة.

وفي عام ١٩٥٩ توقف عن كتابة سيناريوهات للسينما بعد اختيار د. ثروت عكاشة له ليكون مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية.. ثم انتقل إلى مؤسسة دعم السينما ومن خلالها حاول تقديم أكبر دعم للأعمال الرفيعة فقدمت في عهده أفلام مثل: (الأبدى الناعمة) و(الناصر صلاح الدين) و(المومياء) وبهذا يكون نجيب محفوظ قد أثرى السينما من اتجاهين.. كتاباته المتميزة - لسيناريوهات الأفلام.. واستعانة السينما بأعماله الأدبية التي أخرجت للسينما أفلاماً تعد من كلاسيكيات «السينما المصرية».

وبرغم نفور نجيب محفوظ من تجربته مع السينما وما يدور في كواليسها من أمور لا تستسيغها نفس الأديب الذي تعود أن يتحكم في العمل الذي يكتبه.. لا يملى عليه أحد تغييراً.. لا في سياق الرواية ولا في أشخاص أبطالها إلا أن تجربته هذه مع السينما هي التي جعلته لا يعترض على أى سيناريو يكتب لأعماله فقد عرف خبايا السينما وديناميتها..



مشهد من فيلم (شباب امرأة)

بأنها تدور داخل الحواري والأزقة، والمكان في هذه الأفلام ليس مجرد مساحة من الفراغ تتحرك داخل الشخصيات وإنما هو شخصية حية بما له من تاريخ وتقاليد تترك بصماتها على الأحداث والشخصيات فضلاً عن أنه يحدد الجو العام للفيلم كما نجد في رواياته الأولى فاسماء الأماكن حددت وفرضت أسماء رواياته مثل: الثلاثية (بين القصرين - السكينة - قصر الشوق) - (درب المهايل) الذي كتب ليكون فيلمًا كوميديًا غير أن مخرجه لم يلمس فيه روح الفكاهة بالإضافة لـ (خان الخليلي) و(زقاق المدق) و(فتوات بولاق) و(فتوات الحسينية) و(الكرك) مما أدى بنا أن نقول أننا نستطيع أن نؤرخ لتاريخ مصر من خلال مجموعة من الروايات الاجتماعية والوثائقية لأديب العرب نجيب محفوظ. فالكاتب هو رسول عصره.

وقد استطاع كاتبنا الكبير أن يسجل لتاريخ مصر منذ عهد الفراعنة حتى عصرنا الحديث بل واهتم بتقديم

فقد قدم محفوظ للسينما أكثر من (١٠٠) فيلم و(٣٠) سهرة و(١١٢) مسلسلًا بدأها عام ١٩٤٥ بكتابة السيناريو لفيلم (مغامرات عنتر وعيلة) وقد اختار النقاد (١٧) فيلمًا من أعماله ضمن الـ (١٠٠) فيلم الأهم في تاريخ السينما المصرية أي أنه قدم (خمس) من أفضل ما قدمته السينما العربية وإذا كان قد حصل على جائزة نوبل في الأدب فإن أهمية وجوده في السينما لا تقل عن أهمية وجوده في أدبنا المعاصر وقد وفرت شخصيات نجيب محفوظ الأدبية للممثل السينمائي أن يقوم بأفضل أدواره مما حقق لعدد كبير من الممثلين وجودهم الفني بما قدموه من أدوار لا تنسى مثل:

يحيى شاهين في دور (السيد أحمد عبد الجواد) بالثلاثية - وتحية كاريوكا في (شباب امرأة) - ونجمة إبراهيم في (ريواسكينة) - وفريد شوقي في (الفتوة) - وسناء جميل في دور «نقيسة» في (بداية ونهاية) - وحمدى أحمد في دور «محبوب عبد الدائم» في (القاهرة ٢٠) - ومحمود مرسى في (الشحات) - وكمال الشناوي في دور «خالد صفوان» في (الكرك) - ومحمود عبد العزيز في (الجورج) - وفادية الجندى في (شهد الملكة). أيضًا نجد أن هناك أفلامًا وطنية صاغها الأديب الكبير وغلب عليها طابع مميز وهو طابع الحركة مثل (الناصر صلاح الدين - جميلة بو حريد) بالإضافة إلى أن هناك أعمالًا كانت عن حوادث وليست أعمالاً أدبية خالصة مثل: (ريواسكينة) و(الفتوة) و(بين السماء والأرض) و(شباب امرأة).

وبالطبع لن ينسى التاريخ أن نجيب محفوظ هو أول من كتب القصة السينمائية في الشرق وتتميز أعماله

التي أثرت في أجيال متعاقبة من خلال لغته الأدبية الراقية.. وتتميز أعماله التي قدمتها السينما المصرية.

تحية للفنان العربي الأول بجائزة نوبل العالمية وتحية للفنان المصري الأول بجائزة مبارك الكبرى!

فيلموجرافيا:

أهم أفلام نجيب محفوظ بالسينما المصرية منذ فيلم (المنتقم) لـ صلاح أبو سيف عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٨٩ بفيلم (قلب الليل) للراحل عاطف الطيب وقد قام كاتبنا الكبير بكتابة السيناريو لـ ١٤ فيلماً، والقصة والسيناريو معاً لـ ٣ أفلام والقصة فقط لـ ٨ أفلام أما الأفلام التي أخذت عن رواياته فهي ٢٧ فيلماً و ٩ أفلام منخوذة عن القصة القصيرة له فقد أصدر نجيب محفوظ ٣٤ رواية منذ عام ١٩٣٩ تم إعداد ٢٠ منها ٢٧ فيلماً وذلك من عام ١٩٦٠ وهي:

(القاهرة الجديدة) ١٩٤٥ - (القاهرة ٣٠) ١٩٦٦ - (خان الخليلي) ١٩٤٦ وأقيمت عام ١٩٦٦ - (زقاق المدق) ١٩٤٨ وأقيمت عام ١٩٦٣ ثم توالى أفلامه (السراب) - (بداية ونهاية) - (بين القصرين) - (قصر الشوق) - (السكرية) - (اللس والكلاب) - (السمان والخريف) - (الطريق) - (وصمة عار) - (الشحات) - (ثرثرة فوق النيل) - (ميرامار) - (الحرافيش) والتي تجسد في ٧ أفلام (فتوات بولاقي - شهد الملكة - المطارد - الحرافيش - الجوع - التوت والتبوت - أصدقاء الشيطان).

وقد كانت رواياته التي أظهرت التاريخ السياسي لمصر خلال القرن العشرين ١٠ أفلام هي (بين القصرين - القاهرة ٣٠ - السكرية - خان الخليلي - السمان والخريف - ميرامار - الشحات - ثرثرة فوق النيل - بداية ونهاية - الحب تحت المطر - الكرك).

حياة الناس البسطاء بالأحياء الشعبية الشهيرة وربطهم بالأحداث السياسية..

ولقد احتفل العالم بعيد ميلاده التسعين في فرانكفورت بألمانيا وبالجزائر بالإضافة إلى احتفالية مؤسسة الأهرام بمصر والمؤسسات الثقافية الأخرى.

وقد ترجم العديد من أعماله لمعظم اللغات - الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والألمانية والهولندية - منها (ثرثرة فوق النيل) - (قصر الشوق) - (السمان والخريف) - (المرايا) - (دنيا الله).

وقد نقلت السينما المكسيكية فيلمين له على شاشتها وقامت النجمة اللبنانية الأصل المكسيكية الجنسية سلمى حايك ببطولة أحدهما الأول فيم (بداية ونهاية) إخراج صلاح أبو سيف وفيلم (زقاق المدق) إخراج حسن الإمام سيناريو وحوار سعد الدين وهبة والذي شارك في الفيلم الأول أيضاً.

وقد تألق مخرجاً الفيلمين ففي (بداية ونهاية) تألق صلاح أبو سيف بتطرقة وتجسيده رؤية اجتماعية من خلال إطار سوداوي قاتم ولكنه شديد التأثير وقد فعل ذلك أيضاً ولكن بروؤية أخرى للراحل حسن الإمام في (زقاق المدق).

وقد وصفوا كاتبنا الكبير نجيب محفوظ بعد عرض رواياته بأنه أكثر أصالة والفيلمان المذكوران كانا تمهيداً لثلاثيته فقد كان مولعاً بتقديم السياسة في أعماله الأدبية وعبر عن تاريخنا السياسي والاجتماعي من خلالهما على الشاشة.

وبينما يضيء أديبنا الكبير (٩٠) شمعة هذا العام.. أضاء خلالها عقولنا وقلوبنا بتجاربه في الحياة وأرائه

نجيب محفوظ مستعرضاً لقيمته الأدبية مع عرض
لنماذج لبعض الأفلام عل ال شاشة المصرية المأخوذة
من أعماله الأدبية.

وقد عرض أخيراً مسلسل (حديث الصباح والمساء)
والذى استعرض تاريخ مصر على مدى ١٥٠ عاماً.

منها بعض الأفلام قبل حرب ١٩٦٧ وأخرى بعدها
ولم تتركه السينما التسجيلية فقد قام المخرج هاشم
النحاس بإخراجه فيلم تسجيلي عنه بعنوان (نجيب
محفوظ ضمير عصره) وصوره محمود عبد السميع
وانتجه المركز القومي للسينما عام ١٩٨٦ وتناول
المخرج فيه التفاصيل اليومية لحياة الكاتب الكبير



إعداد: شمس الدين موسى

سروان حماد

أثر أعمال نجيب محفوظ الروائية

على الأجيال التالية

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

خصصت «إبداع» هذا العدد للاحتفال ببلوغ أديبنا الكبير ورائدنا الأستاذ نجيب محفوظ سن التسعين. وربما هي المرة الأولى في مصر التي تقوم فيها أجهزة الثقافة المختلفة فضلاً عن أجهزة الإعلام بالاحتفال بمبدع كبير وصل إلى سن التسعين مع العطاء المستمر والتميز الذي اعترف به العالم كله، شرقاً وغرباً، جنوباً وشمالاً. فاسم نجيب محفوظ أصبح راسخاً بين أسماء المبدعين العالميين العظماء أمثال: طاغور - هوجو - ديستوفسكي - تولستوي - جوجول - همنجواي - فوكنر - سيرفانتس..... وما أحرانا نحن الذين نعيش عصره، ونتعامل معه ونحن من أبناء جلدته أن يكون فخرنا شامخاً باسم نجيب محفوظ. وبسبب ما تعلمناه منه وما تأثرنا به عبر معاشة أعماله.

لذا فلقد كان ضمن مواد هذا العدد تلك المحاولة التي نرجو أن تقدم له الكثير من العرفان والحب لما أضفته علينا قراءة أعماله التي كانت مثل الجمرة التي أشعلت نفوس



وعقول الجميع وهو ما ظهر فى اعمالنا الشابة او التى كانت شابة منذ عقدين او ثلاثة عقود بعد تعرفنا بما أنتج المبدع الكبير من روايات وقصص بالتأكيد انها بدأت تسير حديثاً نحو الخلود... لذا توجهنا إلى الروائيين وكتاب القصة بسؤال واحد، وتلقينا الإجابة عنه، حتى نحاول استخلاص القيم العامة التى تركتها أعمال نجيب محفوظ لدى الجميع والسؤال هو:

بماذا يمكن أن تقول أنك استفدت به، أو تأثرت به بعد تعرفك بأعمال نجيب محفوظ؟

وقد وجه هذا السؤال للغالبية العظمى من المبدعين الذين تبلور وعيهم الأدبى وبرزت ملامح من التأثير لديهم بأعمال نجيب محفوظ.. وقد لبي البعض الإجابة على السؤال مشكوراً، ولم تصل إجابات البعض الآخر.. لذا نقدم الآراء التى وصلت المجلة بأسماء أصحابها، مع محاولة استخلاص القيم العامة التى ترسبت لدى هؤلاء المبدعين بعد قراءتهم لأعمال نجيب محفوظ، وحرصت المجلة على أن يكون ترتيب الآراء طبقاً لترتيب أسماء أصحابها وفقاً لترتيب الحروف الأبجدية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

■ أبو المعاطى أبو النجاشي

من الصعب أن يتبين كاتب - أى كاتب - الكيفية التى تأثر فيها بكاتب آخر قرا له، وأعجب به، سواء عاش فى زمنه أم عاش بعده بزمان طويل أو قصير، يمكن أن نتبين بسهولة جوانب الإعجاب بذلك الكاتب أو حتى جوانب للسخط وعدم الرضى أما كيف يحدث التأثير بكل ذلك وكيف تظهر نتائج ذلك التأثير فى أعمال الكاتب، فذلك أمر قد ينجح ناقد نافذ البصيرة أو متابع أو دارس لأعمال الكاتبين فى إجلاله أمره أكثر من الكاتب نفسه..

هذه مقدمة لا مفر من البدء بتسجيلها قبل الحديث عما يمكن أن أسجله تحت عنوان «من دروس نجيب محفوظ» لأن دروسه بالفعل أكبر وأعظم من أن تحتويها مثل هذه الكلمة فى مثل هذه المناسبة!

«قرأت الروايات الأولى لـ نجيب محفوظ فى إطار أعمال قصصية وروائية لعدد من الكتاب المصريين والعرب الذين سبقوه، وكان أول ما يستدعى الانتباه فى مجال الفروق بين أعمال نجيب محفوظ وأعمال السابقين عليه هو أن إبداعهم للقصة كان جزءاً من إبداعاتهم فى مجالات أخرى كالدراسة الأدبية أو النقد أو الشعر أو المسرح أو المقالات المختلفة فى شتى جوانب المعرفة، هكذا كان يفعل طه حسين والعقاد وهيكى، والحكيم والمازنى إلخ. أما نجيب محفوظ فكان

أول كاتب يركز تماماً على كتابة القصة والرواية، وكنا نسمع عن كيف توقف نجيب محفوظ عن مواصلة دراسته العليا بعد الماجستير في الفلسفة، هذا كاتب يترك طريقاً مضمون القيمة والنتيجة على الأقل في ذلك الوقت ليعطي حياته كلها لفن القصة والرواية، ولكن نجيب محفوظ لا يعطي حياته وحدها، بل يعطي وقتاً معلوماً وثابتاً لكتابة القصة كل يوم من الساعة كذا إلى الساعة كذا يكتب نجيب محفوظ ويكتب، جاءه الإلهام أم لا، يرضى عما يكتبه أم لا؟ مالا يرضى عنه يمزقه ويعيد كتابته في يوم آخر في وقت آخر، لم يعد الألب إلهاماً أو وحياً ينتظره الشاعر أو الكاتب، ولكنها القصة أو الرواية تبدو عند نجيب محفوظ وكأنها عمل أو مهنة، هذا ما كنا نسمعه بين الدهشة والإعجاب والغيب، لا بد للكاتب أن يقابل الإلهام في منتصف الطريق ماعداً ذلك كسل ودلع، اعترف أنني لم أقتل نجيب محفوظ في هذا الأمر بالرغم من إدراكي أن نتائجه على الأقل كانت مبهرة بالنسبة لـ نجيب محفوظ، وبالرغم من إدراكي أيضاً أن تركيز نجيب محفوظ على كتابة القصة والرواية، دون كتابة أي جنس أدبي آخر. وبهذه الطريقة كل يوم من الأيام التي يخصصها للكتابة كان من أهم الأسباب التي ساعدته على أن يصل بإبداعه في فن القصة والرواية إلى مستويات لم يكن من الممكن أن يصلها كاتب آخر، فقد كان هذا كله يصطدم عندي بما يشبه اليقين، بأن كل كاتب هو نسيج وحده، عالم فريد لا يتكرر أو لا ينبغي أن يتكرر أو يكون له شبيه أو مثيل، وأن ما يصلح لكاتب لا يصلح بالضرورة لغيره!

محطات نجيب محفوظ:

مسألة أخرى توقفت أمامها طويلاً عند نجيب محفوظ، فهذا الكاتب الذي أعطى كل حياته للقصة والرواية والذي يكتب كل يوم ساعات معلومة لها بداية ونهاية والذي يبدو مثل القطار المجرى (كان أسرع قطار على إيماننا) يفاجئنا بأنه يغير اتجاهاته بين حين وآخر وأنه قد يتوقف أحياناً حتى عن الكتابة لسنوات تطول أو تقصر! وأنه لا يكتب لمجرد أن يكون كاتباً ماذا إذن يكتب نجيب محفوظ؟ وما معنى المدخل في كتاباته الروائية؟ لماذا كانت البداية من التاريخ الفرعوني؟ وكيف تم التحول إلى كتابة روايات ترصد وتسجل وتتقد واقع المجتمع المصري في مدينة القاهرة قبيل ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، وهل كان التحول مجرد تغيير في الزمان والمكان أم كان تغييراً في أسلوب الكتابة كذلك؟ وما مغزى توقف الكاتب عن الكتابة لأكثر من خمس سنوات بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢، ثم ما مغزى العودة إلى الكتابة بكتابة رواية «أولاد حارتنا» التي يتغير فيها المضمون والشكل جميعاً بلغة النقد في تلك الأيام، كانت كتابة رواية «أولاد حارتنا» في الوقت الذي ظهرت فيه أمراً محيراً للجميع، كانت على حد تعبير أحد أصدقائنا الأدباء في ذلك الوقت، ولعل يوسف إدريس «قفزة من أعماق الواقع إلى ما فوقه لرؤيته من جميع الجهات الأصلية والفرعية، من أبعد مسافة في الزمان والمكان»، ويا للغرابة من خلال عدسة ومفردات الحارة المصرية، ثم ماذا تعني العودة بعد هذه القفزة المهلكة إلى كتابة مجموعة روايات قصيرة ومتوسطة في طولها لنقد الأحوال والأوضاع في مصر بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ بأسلوب جديد يعتمد التكثيف والرمز، ويمزج في شفافيه بين قضايا اجتماعية وفكرية وفلسفية في مرونة هائلة كاشفاً عن قدرات متجددة لكاتب يبدو وكأنه في طريقه للإسماك بتلك الخيوط السحرية التي تربط بين مفردات العالم الواقعي الاجتماعي

الذى تعرفه وكليات العالم الروحي الذى تحس به مله ذواتنا وإن كنا لا نراه ولا نتلمس حدوده! ثم حل على نحو مفاجيء كارتة سنة ١٩٦٧ فيبدو أن التدمير ينال كل شىء، وتتحول أشياء كثيرة إلى شظايا وفوضى وتغيم الرؤية، لا يختلف فى ذلك شباب الكتاب عن الناضجين منهم، لا يفلت من ذلك حتى نجيب محفوظ الذى كان يبدو وكأن كل شىء عنده بمقدار فيكتب (تحت العظلة) و (خمارة القط الأسود) محاولاً أن يتلمس النظام فى الفوضى أو أن يقول أن الفوضى أصبحت هى النظام، ثم يلوح أنه هو وحده أو فلنقل هو أكثر من غيره يخرج من هذه المحنة أشد صلابة وقوة، يبحث عن الخلاص فى أكثر من سبيل وبأكثر من طريقة، يكتب روايات وأعمال من نوع «حضرة المحترم»، و«المرايا»، و«قشتمر» «ويوم قتل الزعيم» و«أحاديث الصباح والمساء» وإلخ، ويبدو فى كل هذه الأعمال وكأنه يحاول الإمساك بكل ما يمكن الإمساك به خلال هذه الفوضى السديمية، لعله يجد العلة أو السبب فى كل ما يجرى من حولنا فى هذه الظاهرة أو تلك وحين يلوح له أن قطعة من هنا أو جزءاً من هناك لن يكفى لتفسير كل شىء، أو حتى أى شىء يبدو وكأنه قد قرر فجأة أن يحاول الإمساك بكل شىء، الأشياء والظواهر والمعانى فى بداياتها وفى تحولاتها وفى نهاياتها، يغامر بكتابة أروع أعماله على الإطلاق «الحرافيش»، ويبدو وكأنه كان قد تلقى تدريباً مسبقاً على هذا النوع من المغامرات حين كتب قبل ذلك «أولاد حارتنا» التى كانت خطوته الأولى فى التدريب على تقديم رؤية كؤنية من خلال مفردات الحارة المصرية، ويحقق نجيب محفوظ بالفعل من وجهة نظري على الأقل أعظم إنجازاته الروائية فى «الحرافيش»، ما كتبه بعد ذلك ينتمى بكل الجدارة والاعتزاز إلى عالم نجيب محفوظ، ولكن القوية فى تقديرى كانت هى «الحرافيش» ما أكثر ما كتبه النقد عن تحولات نجيب محفوظ، وعن معانى ودلالات هذه التحولات، وعن أسبابها وهل جاءت نتيجة ما كان يحدث فى واقع المجتمع المصرى أم ما كان يحدث فى عقل نجيب محفوظ غير فزاعة لما يحدث فى واقع المجتمع المصرى أو فى العالم كله، أو فى الثقافة الإنسانية التى لم يكن نجيب محفوظ يكف أبداً عن متابعتها، لماذا كان يتوقف عند هذه المحطة فى نهاية هذه المرحلة؟ ثم كيف يحدث التحول؟ وماهى التوازنات التى ظل نجيب محفوظ يحافظ عليها عبر كل المراحل؟ الحرية التى تعبر عنها هذه التحولات والنظام الذى تعبر عنه ساعات محددة للكتابة كل يوم هذه لمحات عما شغل الناس من أمر نجيب محفوظ وعما شغلنى؟ كانت لهم إجاباتهم التى يعرفها من قرأها وكانت، اجتهاداتى فى هذه الإجابات! التى ربما تركت أثارها فيما كتبت أما ماهى هذه الآثار وكيف جاءت، فهذا ما أقول عنه الله أعلم!.

■ إبراهيم أصلان

من الصعب تحديد عوامل تأثير أوتار بـ (عوامل محددة) بالنسبة لـ نجيب محفوظ، ولكنه صعب على لاني كاتب أن أحدها فالنقاد هم أكثر قدرة على تحديدها.

ولكن ما أستطيع أن أقوله أن نجيب محفوظ يعتبر مكوناً أساسياً في وجداناتنا الأساسية، ومن بين الكتاب الذين يحتلون في عقولنا مساحة أكبر، وبالطبع يصعب إضافة شيء جديد عن معلّمه ولكن يهمني أن أؤكد على شيء آخر لا يقل قيمة عن تأثيره في عمله ككاتب وأعتبره من الدروس التي يجب أن نعتني بإبرازها والتأكيد عليها، فهو المثال الأبعد للكاتب الذي أعطى عمراً كاملاً تميز فيه بقدر مثالي من الجدية والدأب والتنظيم والدقة وهي لا تعكس فقط إيمانه بقيمة عمله ككاتب ولكن هذا التقديس لعمله يعكس إيمانه بالنسبة لعمله.

كلنا نعرف أن أي إنجاز مهم أو أي جهد لابد أن يكون وراءه شخص عظيم، ويتضمن وراءه نتيجة إنجازه وفي مجتمع مثل مجتمعنا هذا سيعطيه درساً في الجلد والجدية أراه درساً أصبحت له قيمته وحياته المستقلة التي يجب علينا الوقوف وراءها جميعاً ونعلّي من شأنها.

ومثلما قلت فإنه يستحق العناية والتأكيد والتركيز على إنتاجه كما في الأستاذ الكبير نجيب محفوظ. وإحساسى لـ نجيب محفوظ طوال الوقت أنه إذا كان قريباً إلى عقلى ووجدانى بكل أعماله وإبداعاته فإنه يكون أقرب إلى أكثر بوصفه ابن بلد، فقد عاش طوال عمره المديد ابناً للبيئة التي انتمى إليها منذ مولده وإلى اليوم. حتى السنوات التي اقتربت فيها منه طويلاً كإنسان أظن أنى من طينة شبيهة من هذه الطينة. أذكر مثلاً: يحيى حقى، فلقد اقتربت منه كثيراً. ومع أنه كان مبدعاً في كتابة الرواية والقصة التي تخاطب الشعب، إلا أنني لم أشعر تجاهه بما شعرت به فى كتابات الأستاذ نجيب محفوظ من ناحية (ابن البلد) المتوغل في البيئة الشعبية الخالصة. فكل هذه الخصائص جعلتني طول الوقت فى حالة مزج بين نجيب الكاتب والإنسان فى صف واحد.

لا أريد التأكيد على بعض الملامح، حتى لا يظن البعض أننا نضع هامتنا بجوار هامته الشامخة.

أخيراً أقول أن إيمانى به إيمان قوى، وحينما أرى الحياة الثقافية فإننى أراه قيمة كبيرة وعالية فى دنيا الحياة.

■ إبراهيم عبد المجيد

بالنسبة للعلاقة بينى وبين نجيب محفوظ فلها شقين: شخصى وفنى.

شخصى: وهو أنه جعلنى أحب القاهرة فى وقت مبكر حتى أنى تركت الإسكندرية وتركت الدراسة لأعيش فى جنبات الجمالية.

كنا فى رحلة مدرسية لزيارة الأماكن التاريخية فى القاهرة وأخذت أتجول فى الجمالية وأبحث عن شخصيات الثلاثية عن «ياسين» - «فهمى» - «كمال عبد الجواد» - «السيد أحمد عفت» - «عشية» - «خديجة» - «أمينة» - «زوية العالمة» - «السيد عبد الرحيم»... وغيرهم من شخصيات نجيب محفوظ فى رواياته ولكنى لم أستطع الاستمرار وحدى فى التجول بعد أن قررت المكوث، فعدت إلى الإسكندرية وفى ذهنى أن أعود وقد حدث. وفى رجوعى إلى القاهرة، رجعت إليها لأنى أحبها

ليس كحب أى شخص ولكنى أتيت وأحببتها كما أحبها نجيب محفوظ. فعندما حضرت وجدت شيئاً آخر غير الذى كان من قبل. ولكن حبى لها قديم وخاصة «الجمالية».

أما الشق الفنى: فقد فتح نجيب محفوظ عقلى وروحى لكتابة الرواية فقبله كنت أقرأ الروايات التاريخية وغيرها. لكن عندما قرأت رواية (زقاق المدق)، وقد قرأتها فى سن الخامسة عشرة أحسست أن فن الرواية كبير وعظيم.. فعالم نجيب محفوظ يجعل الكاتب يحيا عالماً ملئاً، بالآمال والأحلام الضائعة والمحققة وباختصار فقد جذبنى نجيب محفوظ إلى عالمه. ومنذ ذلك الوقت أعيش فى عالم الرواية أكثر من العالم الحقيقى فالعالم الحقيقى عندى انعكاس للروائى وذلك من خلال الشخصيات المدهشة التى صورتها روايات نجيب محفوظ وجعلنى ذلك متأثراً فى سن التكوين. أى أن نزوعى إلى كتابة فن الرواية كان بفضل نجيب محفوظ.

إننى لم أبدأ فى كتابة القصة القصيرة إلا بعد أن بلغت سن الـ ٢٠. وما كتبته بين سن العاشرة وسن العشرين كتابات لم أنشرها بالطبع لأنها كانت ساذجة تقريباً وتلخص ميل أكبر إلى الرواية والفضل فى ذلك يعود إلى نجيب محفوظ. ولذلك كنت أشعر دائماً حتى قبل أن أدرس الفلسفة فى الجامعة أن فى طيات شخصيات نجيب محفوظ أشخاص فلسفيين. وأن هذه الشخصيات تتحرك وفق إطار فلسفى لم تكن لدى القدرة على أن أفهمه ولكن كنت أشعر وأحس بمدى أهمية قراءة الفلسفة بالنسبة لقراءة الأدب. ثم عرفت من إحدى المجلات أن نجيب محفوظ تخرج فى قسم الفلسفة وهذا جعلنى أختار قسم الفلسفة دون بقية الأقسام فالتحقت بالفلسفة وأنا أعرف أنني لن أكون مدرساً لها، ولكنى درستها لأفهم هذا العالم الذى سوف أنسج منه شخصيات رواياتى كما فعل نجيب محفوظ.

وتندهش عندما أقول لك أنني حينما تخرجت قد فعلت ما فعله الأستاذ نجيب محفوظ بالضبط. فقد أمضيت عاماً لأعمل فى رسالة الماجستير ولكنى لم أكمل الطريق، فتركزت الرسالة والدراسة الجامعية وأتيت إلى القاهرة لأبداً حياتى الأدبية.

ومما علمنى الأستاذ نجيب محفوظ أيضاً أن علمنى أهمية الشعر فكنت أقرأه منذ وقت مبكر. وما زلت نهما بقراءة الشعر. ولكنه علمنى شعرية العمل الروائى التى تاتى من تكوين وبناء العمل فكنت أنظر بهدشة إلى المعمار الجبار لرواية مثل (الثلاثية)...

ونجيب محفوظ كان أيضاً ولا يزال يمتاز بالجرأة فى الكتابة والخروج على المألوف وهذا جعلنى منذ وقت مبكر أقف على الحاسة واتجاوزها فى كثير من الأحيان.

ومع تعلمى من نجيب محفوظ كل هذا فلأبد أن أقول أنني قد تعلمت كذلك من آخرين ولكن نجيب محفوظ هو الذى ملا حيزاً كبيراً فى تعلمى وسيرى فى عالم الأدب والرواية.

■ ابتهاج سالم:

تفتح عالمي الأدبي بين سطور أديبنا العظيم نجيب محفوظ كنت أتأمل كلماته، وأتعمق في معانيها، وأشرد مع الشخصيات التي يتناولها وأشم رائحة المكان الذي يتحدث عنه، وأطلع إلى أفق ساحر بالأسطورة والواقع والخيال وأسأل نفسي وأنا ما زلت أتمس طريقى الأدبي.

هل يمكن أن يصل إنسان إلى هذا الجمال الفني والدرامي في بناء شخصيات رواياته مثل أديبنا الجليل نجيب محفوظ؟
واقرا المزيد والمزيد من أعماله لعلى أستفيد ولو بقدر بسيط..

أتذكر حين قرأت رواية (زقاق المدق) أنني نزلت أجول في حواري مصر، وترأت - لي - شخصيات: «حميدة» و«عباس الطلو» والمعلم صاحب المقهى في وجوه البشر.

وحين قرأت (الثلاثية): أخذت أتأمل شخصية أبي وأرى فيه «سى السيد»، وكان نجيب محفوظ يعرف أبي منذ زمن بعيد، وربما أكثر مني.

وحين وقعت في يدي رواية (السراب)، قلت لنفسى:

- يا الله.. كيف لأديب أن يرصد العجز الإنساني بهذا الحلق.

واشتممت في رواية (الحب تحت المطر) رائحة النكسة، وهزيمة الشباب على المستوى النفسى والاجتماعى.

أما روايتي: (ثرثرة فوق النيل) و(ميرامار) فعشت في قلب الحوارات المصرية الصميمية، النابعة من شخصيات مهزومة ومنكسرة ومرصودة درامياً بعناية أدبية فائقة.

ولا يسعنى الوقت لذكر العديد والعديد من الأعمال الروائية والقصصية لأديبنا الكبير، إلا أنني أقول - ويصدق - أن نجيب محفوظ قد ساهم في بداية حياتي الأدبية، وعلمني أبعاديات الدراما، وأعاننى في فهم مفاتيح الشخصيات التي أقابلها وأعبر عنها في كتاباتي وأيضاً في الحوار الثرى بين الناس البسطاء ونبهنى.. ألا يغيب عنى الحدث الرئيسى للعمل ولا الزمن الذي أتناوله كخلفية للأحداث.

ومشيت في مشوارى الأدبي، مستعينة بما تعلمته من أستاذاني نجيب محفوظ وكان حصاد مسيرتي الأدبية المتواصلة.

لقد حاولت جاهدة أن أستفيد وأستعين بمعلمي العزيز نجيب محفوظ الذى مهما قلت عنه أوعبرت لن أوفيه حقه، رعا الله ودام لنا معلماً ومعيناً.



■ أحمد الشيخ

حيثما نتحدث عن الأستاذ الكبير نجيب محفوظ من خلال تأثرنا بأعماله الخالدة، يجب أن نعلن أولاً مدى تمسكه بمصريته من خلال تمثيله لأعمال الحارة المصرية، فابرز من خلالها صوراً وأشكالاً تشمل الوطن كله بتعدداته وطبقاته وفوارقه وكذلك نقطة أخرى مهمة وملاحظة في حياة هذا الأديب العظيم وهي النظام الذي يسير عليه سواء في الكتابة أو في حياته العملية وهذه النقطة بالذات أرى أنها لم تلمس على المستوى العام وعلى المستوى الشخصي في أحد من الأدباء كنجيب محفوظ. نظامه حتى في تناول السجارة وتناول قهوته على (قهوة ريش)، ومشواره من منزله كل يوم في مياعه المعتاد من كل صباح.

أقل ما أقوله عن ذلك الأديب الكبير أنه لن توجد الحياة بمثله مرة أخرى.



■ زكى سالم

من يقرأ أعمال الأستاذ نجيب محفوظ فكانما قرأ تاريخ تطور فن الرواية العربية. فقد بدأ مع الإرهاسات الأولى لهذا الفن في الأدب العربي؟ من خلال الاهتمام العميق بخصوصية مجتمعه، وإنسانيته أفكاره، وصل بفنه إلى مستوى عالمي <http://Archivebeta.Sakhrif.com> أما إنتاجه في فن القصة القصيرة، فلا يقل روعة عن إنتاجه الروائي.

فلو ركزنا فقط على ما قدمه في مجال القصة القصيرة، لوجدنا أمامنا كاتب قصة عملاقاً لا يقل بحال عن تشيخوف أو موبسان، أو أي كاتب قصة عالمي.

وفي السنوات الأخيرة قدم لنا الأستاذ مجموعات من القصص القصيرة، تعد - فيما أرى - قفزة هائلة في كتابة هذا الفن المراوغ: (الفجر الكاذب) و(القرار الأخير) و(صدى النسيان) وكذلك (أصداء السيرة الذاتية) وأخيراً (أحلام فترة النفاثة). حيث تتجلى لنا كتابة لا مثيل لها. مكثفة جداً، وجذابة جداً، واقعية تماماً، وفي الوقت نفسه غرائبية؛ يتجاوز - فيها - الأحياء مع الموتى؛ ويتداخل الزمان والمكان. كتابة رمزية موحية، وأيضاً ملفزة للغاية ومحيرة. إنها حقاً قفزة رائعة في فن كتابة القصة القصيرة.

ولا يمكن للإنسان أن يحصر قدر ما استفاده من قراءة أعمال أستاذنا. ولكنني سأتوقف عند نقطة واحدة، وهي التجديد والتجريب. ففي كل عمل من أعماله، تجده يقدم لنا شكلاً فنياً جديداً. ولا توجد رواية عنده مكتوبة بتكنيك رواية أخرى. فدائماً هناك معالجة فنية جديدة، وأسلوبه اللغوي دائم التطور - مع العصر - بطريقة مدهشة.

لنتأمله وهو يستخدم تكتيك الحلم فى مجموعته الجميلة (رايت فيما يرى النائم) ثم عندما يستخدمه مرة أخرى فى رائعته الفذة (أحلام فترة النقامة) أن الفروق الدقيقة بين المعالجتين تعد موضوعاً شيقاً للبحث والدراسة.

وفى النهاية عندما ننظر إلى أعمال الأستاذ مجتمعة، نجد أمامنا موسوعة ضخمة شاملة لكل شيء - تقريباً - فى حياتنا. فمن يرد - مثلاً - أن يبحث فى الجوانب الاجتماعية فسيجد الكثير من أعماله سواء عن الحراك الاجتماعى، أو التقاليد والعادات الاجتماعية. ومن يرد أن يبحث فى أحوالنا السياسية، فسيجد عرضاً لكل القوى والتيارات والصراعات السياسية. ومن يبحث من الناحية النفسية، فسيجد أمامه شخصيات متعددة، وملامحها الداخلية وتطورها وصراعاتها، ومن يبحث عن الجانب الفكرى، فسيجد الكثير من التأملات والأفكار والشخصيات المعبرة عن فلسفات كاملة. وهكذا...

وبالنسبة لآى كاتب تعد أعمال الأستاذ منجماً هائلاً لا تنتهى عجائبه. ولا يمكننى أن اتصور أن كاتباً عربياً حالياً أو مستقبلاً يمكنه أن يكتب قصة أو رواية إلا إذا قرأ واستفاد وتأثر بإنتاج أستاذنا العظيم نجيب محفوظ.



ARCHIVE

■ سعيد الكفراوى

يبدأ المكان عند نجيب محفوظ من الجغرافيا وينتهى إلى الذاكرة.

(جوهر علاقة بين كاتب استعان بمعرفته عن الأماكن التى عشقها، ومخيلته التى أقامت بناءً من الإبداع الباقى).

جامع السلطان، وأوقاف الأميرة، وباب أيوب، والسبيل الملكى، وأشجار عتيقة متوحدة على ربوس الحارات.

يأتى الرجل منذ فجر شبابه، وصبوته الأولى فى التعرف على الحقائق الصغيرة المدهشة، محققاً فى المكان رؤية غير المرنى والبحث عن غير الموجود فى الوجود.

أسماء الشوارع، بين القصيرين، وقصر الشوق، والسكركية، وزقاق المدق، وذلك الصوت الخفى الذى يصدر من زقاق منسى بنغمة تجسد الحياة كلها، والتى تتبع من مذياع على رف فى مقهى بالقرب من مسجد الفاطميين، وحتى ضرب القلب بالنغم المصرى القديم.

للشعر فى المكان نفس ملامح الأثر... قدم مثل جذران الحجر المقشور، وأبواب المساجد التى لها غيرة السنين، وزخات مياه الوضوء فى الميضة بمسجد الحكام.

من صباى البعيد وأنا متعلق بهذا الخيال الجامع، ذلك الخيال الأكمل لهذا المبدع الكبير، ذلك المبدع الذى أحيا مدينة، مجسداً إياها فى التاريخ، عابراً بها فوق العصور.

حرافيش الأزقة، وفتوات العلوّف، والمنشدون بالذكر الحكيم في أروقة المساجد، والدراويش الذين يبحثون عن عزاء لأرواح معذبة تتلمس في المكان النسيان والخلود، وتستقطر الزمان دواءً لعذابات صوتها الداخلي.

الواقع، أنني كلما تأملت بذلك الفيض الجميل أعمال هذا الكاتب الكبير، والمؤسس العظيم تعزّزت وجهة نظري بأن نجيب محفوظ أحد أهم الكتاب الكبار الذي استطاع أن يجسد هويتنا الراسخة من خلال علاقة قصوى بالمكان.

إن مشهد النكية الذي لا ينسى في رواية (الحرافيش) وهي تجربة الإنسان وصراعه مع فكرة العدل والحرية، هذا المشهد الدال على الأبهاء والغموض، وطلاسم الحرف على جدرانها، وتلك الأصوات المنشدة بتلك اللغة العنصرية على الإدراك والمعنى، والتي تمنحنا في كل أحوالنا ذلك الحنين إلى تلك المناطق الغامضة في الروح المصرية، وكأننا نقف في عريننا الكامل أمام الرب، تسح منا تلك المعزّة بإنسانيتنا، وتاملنا لأحوالنا فيما يتسلل هذا الضوء المشع من داخلنا، تلك الضوء البعيد الذي يحول كل شيء إلى مجد الإنسان.

ما الذي تعلمته من نجيب محفوظ؟

توقفت كثيراً عند السؤال.

ما الذي لم تعلمه من نجيب محفوظ؟

الإرادة؟.. محبة البشر؟.. التواضع؟.. لا.. بديل للإنسان المبدع من إبداع جميل.. الرفعة عن صغائر الوقت والدنو من هم الإنسان؟..

وحين أدركت أن نجيب محفوظ يسرى في دماننا، وفي فضاء خيالنا مثل «كل ما يضيء»، الذي قالها يوماً «رامبو» وأقامت في الذاكرة ليخرجها هذا المبدع الكبير - معنا نجيب محفوظ - أية دلالة معرفة، ومجابهة لمتاعب الحياة والموت، فيضيء حياتنا بالجميل والنافع - حبة الإنسان.

■ سمير ندا

عرفت الفن الروائي خلال العقد الأول من عمري، في أربعينيات القرن الماضي قبل أن أقرأ أعمال: نجيب محفوظ، وقد وفرت لي روايات الجيب وروايات الهلال، ساحة رحبية لهذه المعرفة فأحطت نسبياً بالرواية الغربية، وأمدتني مجالات الرسالة والثقافة والهلال وفصول، وكذلك المجلة رفيعة المستوى التي أصدرها أحمد الصاوي محمد تحت اسم «مجلتي» بأخبار حياة وحصاد عدد من كتاب الرواية غرباً وشرقاً وكانت ترجمات الصاوي لنخبة من أهم الروايات الفرنسية، وكذلك منشورات الكاتب المصري زاداً ثرياً من تلك المعارف. أما الرواية العربية، فقد التمسيتها عند الروائي

المظلوم محمد فريد أبو حديد ثم محمود تيمور وطه حسين وعندما قرأت (مليم الأكبر) لـ عادل كامل وجدت نفسى أمام نموذج متفرد للرواية العربية ، ولم أجد ما يضاهى هذه الرواية فى الفن الروائى العربى ، إلا فى الستينيات ، ولما قرأت اسم نجيب محفوظ فى كتاب سيد قطب (النقد الأدبى أصوله ومناهجه) قررت أن أبحث عن أعماله، عسانى أجد صنواً لـ عادل كامل .. وعثرت فى مكتبة الأميرة فريال العامة بشارع خلوصى بشبرا على روايتين لم ترويا ظملى وهما خان الخليلي ، وزقاق المدق... كانت الروايتان موهبتين فى رصد انعكاسات الحرب العالمية الثانية فى ظل الاحتلال الإنجليزي، ومست الروايتان أوتار ذكريات الحرب والاحتلال ، وكانت متدانية منى، فقد عشتها فى شبرا، وتواصلت مع أبى وجدى بمسارح وقائع الروائيتين فى حى الحسين .. مذاق آخر، يحد من انبهارى بالرواية الأوروبية... وانقطع عنى نجيب محفوظ عدة سنوات حتى التقيت به فى الثلاثية على صفحات مجلة (الرسالة الجديدة) التى أصدرها يوسف السباعى فى الخمسينيات، فتذكرت شجرة البؤس لـ طه حسين وتعاقب الأجيال ، ثم فجرت (أولاد حارتنا) على صفحات الأهرام دهشتى والهبت تمردى الفنى، ولهت وراء وقائع السفاح محمود أمين سليمان، حين تناولها عمنا نجيب فى (اللص والكلاب)، لتبدأ مرحلة جديدة من محبتي لـ نجيب محفوظ، ووافتنى الذاكرة بطرف من تكتيك هذه الرواية أحسست به من قبل فى (مليم الأكبر) ... فلما قرأت (الشحاذ) بتجلياتها الشعرية، وجدت الصنو الذى بحثت عنه منذ الأربعينيات، صنو عادل كامل ... الذى هجر الرواية ، وهاجر مؤخرًا من مصر ... وتعرفت على أخبار (الحرافيش) ، وصداقة العمر التى جمعت بين عمنا نجيب وعادل كامل ، منذ الأربعينيات ثم التقيت فى منتصف الستينيات بعم الرواية العربية ، فى مقهى «ريش» .. وسعدت أيما سعادة حين اكتشفت مصادفة بالعباسية مقهى الحميمى مع رفاق صباه ، مقهى «عرايى» الذى مسخته قواعد الانفتاح ، فإذا به متجر يثير الشجون .. قل أن نجيب محفوظ ألم بمقهى فى باريس على سبيل المثال ... لحافظت عليه قبل وزارة الثقافة الفرنسية جماهير القراء ... والكتاب والفنانين ... فما زال المقهى الذى جلس إليه مسارتر مزاراً ثقافياً يحترمه الأجيال وتعلمت النقد فى تناول أعمال العم نجيب .. وكانت البداية مع رواية (الطريق) وقصة (الأبن الباحث عن أبيه) فى الآداب العالمية ، دون إفلات للغيرة الغربية لـ شهاب الدين السهروردي، (وحى ابن يقظان) لـ ابن طفيل الذى قادنى إليهما أستاذى وأبى الروحي يحيى حقى، وأزعم أننى تناولت ولأول مرة الجانب الميتافيزيقى فى أدب نجيب محفوظ بمجلة «الرسالة» عام ١٩٦٤ وواصلت بحثى فى مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٦٨ ... ومن خلال مودة القريبى مع فرزت على مهل التابوات المحفوظية وأولها سعد زغلول... الذى أحبيته واحترمته فيما رواه لى والذى وأجدادى... وقرينى إليه فى مقامات الوفاء، والعرفان نجيب محفوظ .

كان نجيب محفوظ وسيظل المحرض الأول لى ، فى مجال النقد، وحافزى لقراءة وغربة واقعا وتاريخنا المعاصر، حتى وإن اختلفت معه بشأن جمال عبد الناصر. وكان نجيب محفوظ وسيظل، المثال الحى لتدقيق إبداع المبدع، دون انصياع لقوانين الزمن.. ولا التقيد بمواصفات التوصيف النقدي الروائى.. كان دائماً وسيظل رمزاً لارتياح كل جديد. وكان نجيب محفوظ وسيظل، مفجر كوامن التحدى فى ضميرى سعياً لتخليق المراتى والرؤى الإبداعية، فحين أعلن فى حديث صحفى أن عصر الملاحم والروايات الكبرى قد انتهى، عكفت على إنجاز ملحمة روائية ضخمة هى «وقائع

استشهاد إسماعيل النحوي* وقد ما أتمنى أن أهدبها بنفسى إليه وكان نجيب محفوظ المدافع الأول عني، حين نشر صديقي الناقد العزيز رجاء النقاش، سلسلة مقالات في المصور عن سطوة نجيب محفوظ على أدب الشباب وتأثير البالغ به، فقد رفض نجيب محفوظ هذا الرأي، وأعلن أنني بدأت من حيث انتهى وكمرحلة جديدة بعده أعرب عن حزنه لأن الصديق رجاء النقاش، تجاهل اسمي الذي ذكره معنا نجيب عشرات المرات في حوار مع رجاء كانت الممرارة بادية عليه، وهو يفرض ما جرى... وأعلن استفتاء أجرته مجلة «روز اليوسف» في نهاية عام ١٩٦٨، أن أفضل رواية عربية قرأها في هذا العام هي (الشفق)، روايتي المفضل بها، ثم أعلن أن الذين سيخلفونه هم عبد الحكيم قاسم ومحمد يوسف القعيد وسعيد ندا أو أن أحدهم سيواصل ما بدأه كخليفة له... وانتشي أبي الروحي يحيى حقي بدفاع ونبرة العم نجيب لقد أدركت خلال رحلة العمر، أن ما قرأته في الأربعينيات، كان تمهيداً للاحتفاء بعمنا نجيب المبدع والصديق والإنسان.

وأشد ما يحزنني، أنني لم أره منذ سنوات طويلة ولم أجلس إليه واستمع وأتلم، وقد أبرقت له عدة مرات من منفاهم الاختياري خارج مصر، وهنأت نفسي حين شرقت به جائزة نوبل وأبرقت إليه حين فاز.. وحين نجا من محاولة القتل غدراً، وكثيراً ما أتمنى أن ألقاه بعد طول عياد.. ألقاه وحدي.. هذا دأب المحب وسجية العشاق.. بعض الأثر في مقام الألفاء.. فقد شيع منه جبلي ومريده وجلساء.. عشرات السنين وحسبي منه دقائق.. بضع دقائق.. أحكى له ما جرى وما كان وألقى وصايا.. فهل يجد عمنا فسحة من وقته لتحقيق هذا الرجاء الذي استودعه مجلة إبداع.. أطال الله عمره ومتعه بالصحة والعافية.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

■ سلوى بكر

كانت (كيلة وبمنة)، ثم (الف ليلة وليلة)، ويعدهما الضياع في فيافي من القراءات المتباينة ضعننا فيها حتى اهتدينا في نهاية الأمر إلى واحة اسمها نجيب محفوظ.

كنت في المرحلة الإعدادية وبداية مرامقتي، أقرأ روايات ذلك الزمان: (رد قلبي)، (النظارة السوداء)، (في بيتنا رجل)، (الشيء بهم).. وأعمال أخرى عدة كانت تنتشر سلسلة في دوريات بأخر صيحة في ذلك الزمان: (روز اليوسف)، (صباح الخير). وكنا قد جئنا في زمن يتصارع فيه الجديد مع القديم ويتشابكان في معارك ضارية، فهذا صلاح عبد الصبور يعلن حرب الشعر الجديد ضد المدرسة القديمة وهامى مجلة (الفكر المعاصر) وفارسها زكي نجيب محمود يبشر أن بالزمن الوجوه ورسله: هايد جارد، سارتر، وسيمون دي بوفوار. ولنؤمن جميعاً بأن «الأخرون هم الجحيم».

فجأة اكتشفت بالصدفة وعبر استعاراتي المتكررة من مكتبة مدرستي الإعدادية ساحراً اسمه نجيب محفوظ واكتشفت حقيقة أن لاوجود جديد بالوعي قبل الوعي بعالم الأرض الموجودين عليها وأناسها الذين نعرفهم، ربما من روايات تعرفهم جيداً كروايات نجيب محفوظ.

لقد أعاد نجيب محفوظ اكتشافنا، وسأل أسئلة عبر أعماله الرائعة كنا لا بد سنسألها ذات يوم، وقادنا إلى أصالتنا المصرية وفتح لنا باب الحارة الروائية باعتباره شيخها بلا منازع، وجعلنا نشتم ونرى ونلمس وجودنا الحقيقي وتاريخنا الإنساني المعاصر بعد أن أدخلنا إلى بيوتها/ بيوتنا وعرفنا كيف تكون الحياة فيها.

إن نجيب محفوظ هو نداهة الرواية التي نادت العديد من أبناء جيلي مثمًا نادتني لتسحبنا جميعاً ومن بعدنا أجيالاً أخرى إلى أعماق الكتابة - الرواية التي لاقرار لها.

■ سعيد بكر

نجيب محفوظ عالم وحده. أعتقد أن الأجيال التالية له قد تأثرت به كثيراً وجميعنا قد دخل عالم نجيب محفوظ من باب أنه كان كاتباً مغايراً للكُتَّاب الذين جالوه فقد كان تياراً وحده دخل عالم الحارة القاهرية من باب الحب الكبير لتاريخ الحارة المصرية وتاريخ مصر وأعتقد أن نجيب محفوظ كان له تأثير على خاصة وأنني كنت أسمع أن أقتل أعماله وأحاول أن أقرب من حياته حتى إنني قد تأثرت في كل أعمالى بذلك العملاق ورأيت أنني لا بد أن أدخل الحارة المصرية ولكن بعيداً عن القاهرة فدخلت عالم الإسكندرية وزرت حواريتها وشوارعها وسجلت التاريخ الخفيف للحارة الإسكندرية متماساً مع التاريخ المصري وإن كنت لا أكتب تاريخاً وإنما أكتب حياة الناس البسطاء وتأثير الحياة السياسية عليهم غير ناسٍ تأثير مدينة الإسكندرية على الناس وأفعالهم غير المتوقعة وأنا في كل ذلك أحاول أن أكون متمسكاً بكتابات نجيب محفوظ وإن كنت أيضاً أطمح أن أكون كاتباً مختلفاً وليس صورة كربونية من نجيب محفوظ وإن كان هذا مستحيلًا تحقيقه فـ نجيب محفوظ كاتب متفرد له خصائصه التي لا يمكن أن تقلد ورغم هذا كان له التأثير الكبير على نفسه وعلى أعمالى وأتمنى أن تحقق أعمالى ولو شيئاً بسيطاً من فن نجيب الكتابي أو لمس روحه الإبداعي وهذا الرجل المتواضع والمفكر الكبير في طريقة دخوله إلى العالم الإبداعي بروح سحرية لها التأثير الكبير على القارئ. وعلى المبدعين أيضاً وأتمنى له دوام الإبداع.

■ عبد الفتاح مرسى

من الثابت أن روايات نجيب محفوظ شديدة التأثير في القارئ - أيًا كان موقعه الطبقي والمعرفي. إذ أنها روايات زاخرة بالخبرة الصادقة.. لشخصيات لها وجودها في المجتمع المصري من المهنين إلى الموظفين والتجار.. الحالمين والفاشيلين والساقطين السكارى والحشاشين والمجاذيب.. المتدينين والملحدن.. والمتصوفة والمؤمنين.. الفارغين والممثلين!!..

ومع اختلاف الشخصيات وهامشية معظمهم فهم مشغولون وإنما بالهم الإنساني.. وهنا ينوب نجيب عن القارئ لينطق بما يمرور في نفسه.. فيطوى القارئ معه صفحات عديدة.. مئات الصفحات من رواياته وهو مسلوب الروح.. مجذوب إليه.. كمجاذيب السيدة زينب وسيدنا الحسين!..

تلك هي خاصيات وقدرات نجيب محفوظ والتي تستوقف القارئ المثقف منبهراً.. كي يتأملها ويحاول الاستفادة منها. وقد أمسكت بتلابيبي وأنا - أحمل له في شبابي بذرة خلاف على أساس أنه وفدى ليبرالي توقف على عتبات الخمسينيات. وأنا ابن ثورة يوليو.. قامت الثورة وعمرى ثلاثة عشر عاماً.. تشكل جزءاً كبيراً من وجداني على يد عبد الناصر ومنظمة الشباب على أساس حتمية الحل الاشتراكي.. وعلى أساس أن الأمة العربية هي الأشمل التي تضم وطني مصر - بينما نجيب محفوظ كانت الأمة المصرية في بؤرة حياته وبعدما يأتي الآخرون.

بمرور الوقت وحدث الحد الفاصل بين عالمين عقب نكسة يوليو أجبرتني على الالتئام بالتعديلات - الذهنية - إذ صار الوطن العربي الكبير يوتوبيا.. والعرب انفرط شاتهم واندهروا أمام الغرب وأمريكا وعدت.. أتأمل محفوظ من جديد. وجدته على جانب كبير من الصواب. منذ البداية كان يقرأ الأحقاب.. هو الذي ظل على ليبراليته.. يبحث عن العدل المثالي.. يتفق معي في الاستراتيجية ويختلف في التطبيق.

وهر على وقت كنت أفضل فيه قراءة كتاب (مناويون وثائرون) من أمثال يوسف إدريس.. وأرجئ الفوص في أعمال نجيب محفوظ.. وكطبيعة المثقف صاحب المهام كنت الأحمق سطحياً.. وفي السجن.. على زمة قضية سياسية من عصر السادات بدأت القضية في ١٩٧٣/٦/١١ وانتهت بعد مرور عامين. عثرت على أعمال نجيب محفوظ - شبه كاملة - في مكتبة سجن الحضرة. فهيات نفسي للقاء بروايات المدفأة - قرأت (الثلاثية) بإمعان و(القاهرة الجديدة) بإمعان.. ثم عدت وقرأت (الثلاثية) من جديد للدراسة فالوقت كان متاحاً!..

واقترت كثيراً من مزاج نجيب محفوظ - في روايات الرصد الجبلية. وتعلقت به - فقرأت له روايات: (الانفعال بحادث معين) - (الكرنك) - (اللس والكلاب) - (ميرامار) - (ثرثرة فوق النيل) - وقصص (همس الجنون).

وأغرمت بقراءة رواية (زقاق المدق) والتي تقترب كثيراً من عالمي الروائي وحدث الاتفاق بيننا - ولما صدرت روايته المفككة (أصداء السيرة الذاتية) كان لها قمة التأثير في أسلوبي. إذ وجدت فيها رواية الحداثات العربية الحديثة التي لا تقطعنا من جذورنا ولا تضربنا في قوميتهنا.. (الذين يندمسون بأنني اشتراكي وقومي في نفس الوقت - أذكرهم بمبادئ الناصرية).. واقترت كثيراً من العملاق نجيب محفوظ.. كما يقول المثل «اللى على البر عوام» ولكنه كان يصيبنني بالربع أحياناً - وأنا أشاهد المباني الروائية المعمارية وتنويعاتها المتماسكة. وأعلم بأنه يعمل في داب ويبنى في صبر وكلما أضاف عملاً إبداعياً يرتفع مقامته.. حتى سد الرؤية على «أهل نوبل» فلم يشاهدوا إلا هو فمحنوه الجائزة العالمية.. ومع افتخاري بجائزته الكبرى التي لفتت أنظار العالم للإبداع المصري. كنت أتأمل مسيرة الرجل على مدى خمسة أجيال

واسأل نفسي: هل كانت العقلانية الحذرة - وذلك الحياد الذي يشبه حياد عامل رفع الستارة في المسرح.. فلا يستطيع أن يديه أحد. فهو لا يضع تلك الأحداث. ولكنه يرفع الستارة في وقت معين وساعة معينة فيحدث الأثر الذي يريده. كما أنه يستحوذ على أصحاب الفكر العظمى... والفكر الخرافي. والفكر المختلط الذي يعيش به معظم المصريين - لابد وأنه خطئ بنجاة وبذاك، فحصل على ذلك الإعجاز المحفوظ الذي تلامح مع سقوط نظم وصعود أخرى.

خمسین عاماً لا يحيد من ذا الذي يمكن أن يسير في طريق الجائزة العظمى المحفوظ بالمزلق دون أن يسقط وهو من الدول النامية التي يجب أن تصرخ دائماً. صراخ كثير من المبدعين العرب أبعدهم عن طريق الجائزة.

ولكن - عمنا نجيب - اتفق عليه الجميع بأنه عملاق الرواية. وصاحب العبارة التي خرج من تحتها أجيال من الكتاب. مهما أنكروا وعارضوا فاستمرار الرقص له تأكيد لوجوده المؤثر.. وظله صار يمتد من مصر إلى مختلف القارات وكثير من النقاد يجعلونه مرتبط بالفرس.. إلى أي مدى روايتك فريدة أو بعيدة من نجيب محفوظ.. بالفعل لم يترك أي شخصية لروائي من بعده.. أطلال الله في عمره.



ARCHIVE

■ فؤاد قنديل

تعرفت إلى أعمال نجيب محفوظ لأول مرة في سن ميكرة نسبياً عندما اطلعت على رواية (أولاد حارتنا) منشورة على حلقات في جريدة (الأهرام) أواخر ١٩٥٩ أوائل ١٩٦٠. وكنت قبل ذلك قد قرأت الكثير من القصص ل: طه حسين وقيمو ووالحكيم والمازني ومجموعة من الكتاب الروس والفرنسيين والإنجليز أمثال: تولستوي وديستوفسكي وبرجنوف وبلزا وإميل زولا وهوجو وديكنز..

لم تعجبني رواية نجيب محفوظ في البداية. لكن شيئاً ما كان يحفزني على مواصلة القراءة وكنت أعلم أن أسرار القصة وسحرها لا تتبدى في الصفحات الأولى، إلا أنني برغم متابعتي للقراءة لم ترق لي. ولعلني لم أكن مؤهلاً لولوج قاعها وفهم مراميها، ولم يخف على أن الكتاب يجتهد في أن يقول شيئاً آخر غير ما تنقله السطور، عدت إليه مرة أخرى عام ١٩٦٥ فقرأت (زقاق المدق) وإذا ببوابة ضخمة كبوابة (على بابا) تفتتح أمامي وتشير إلى أنني بصدد كاتب مهم للغاية فقررت التفرغ لقراءة كل ماكتب. بدا جلياً أنه يتغلغل فيّ ويجذبني بل ويلهمني وقد كان مع الكتاب الأوروبيين هو المعلم والمصدر الأساسي لزادي الأدبي والقوة في كتابة الرواية وإذا كنت قد تنبته مبكراً للتخلص من أسره وتأثيره وحاولت دفع رؤاه وأدواته وعالمه عن قلبي في محاولة لشق طريق خاص وأسلوب مفارق وحالة إبداعية منفصلة تماماً عنه ومستقلة عن حضوره القوي بحيث لا يمكن النظر إلى كتابتي على أنها جزء منزع منه وعلى أنها مضخوخة بعطره وملاحمها تنتسب إلى ملاحم أعماله الأصلية الدسمة، حاولت أن أفعل كل ذلك وأظن من الناحية الإبداعية بمناي إلا أنني لا زلت أستشعر أنه يردد بشكل أو بآخر في أعماله ويتجلى ذلك في الآتي:

أولاً: حرصى على العبارة الفصيحة التى تحترم اللغة العربية وتحسن توظيفها جيداً دون عبادة أو تقديس وإن كنت لا استنكف الاستعانة ببعض الكلمات العامية فى السرد حين أحس حاجة النص إليها ليس ذلك لعجز العربية ولكن لارتباط الكلمات العامية بحالة اجتماعية معينة كما أنها تتمتع فى الغالب بوجه إنسانى لا يستطيع مقاومته بالإضافة إلى أننى حريص على أن يأتى الحوار باللغة العربية البسيطة التى تتواءم وثقافة الشخصيات ولا زلت مثل أستاذنا أبتعد تماماً عن استخدام العامية فى الحوار.

ثانياً: اهتمامى بالواقع ومفرداته وأحداثه فلقد تربيت روائياً على أعماله حيث يتوفر فيها تأمل الحياة ومحاولة النفاذ فيها وكشف أسرارها والغوص فى سراديبها وقض مغاليقها ويقتضى ذلك متابعة كل ما يجرى على الساحة المحلية والعربية والدولية. وما يحدث فى الشارع المصرى وما يكتنف ذلك من مشكلات وتأثيرها على سلوك الشخصيات واحتدام مشاعر الأبطال.

ثالثاً: عنايتى برسم الشخصيات وأحس أننى أجتهد فى تحديد ملامح الشخصيات وأعتبر ذلك من أصول الفن الروائى. وأثق أن كل ما لحق بهذا الفن من تحديث وما يحاول كتابه من تجارب لا يتعين أبداً أن يغفل أهمية رسم الشخصيات التى هى قبل كل العناصر روح النص الروائى ومعماره.

رابعاً: كان لدراساتى الفلسفية مثل أستاذنا وأبينا والحبيب متع الله بالصحة أثر فى أن أعتد مثله بأن يكون للحدث دلالة ولل قصة والرواية فى مجملهما رؤية تؤمى إلى ما وراءها، ومثله لا أكتفى بالسرد الدقيق للموقف وأكتفى بالصدق ولكن التقصى عندى محمل ومتضمن لما يدفع لإعادة القراءة والتأويل وتعدده بعدد مستقبله بما يحقق الثراء للنص إذ أومن بالمستويات المتراكبة للنص وهذا ما يدركه قارئى محفوظ فى يسر وهو يعلم أنه يخطو نحو عالم ثرى وساخن وخطير ومحتشد بالأسرار، وتساعد على ذلك لغته المجنحة والغامضة التى تكشف أبدأ تفاصيل ما تطرحه وإنما تحوم حولها فتخلق وتميل إلى نثر الرؤى الميتافيزيقية والضبابية لمفردات الموقف.

■ محمد صدقى

منذ عام ١٩٥١.. يوم أن عرفنى به صديقى محمود مامون الموظف بوزارة الزراعة فى لقاء بمقهى العباسية وظللت باستمرار أحرص على حضور ندوات ومناقشاتنا الثرية ومتابعة أعماله فى مجال القصة القصيرة والرواية.. دارساً، ومعجباً، أتعلم منه، وأحرص فى نفس الوقت على قناعاتى الفكرية الخاصة بى، رغم إعجابى بإبداعاته وجديته وذابه وقدرة على التوائيم والصراع السلمى مع متناقضات تحولات السلطة وهو يعمل فى أكثر من موقع عمل وظيفى ثم كاتباً بالأهرام ومتفرغاً للإبداع الروائى يتواجد دائماً فى صدارة مؤسسات إعلام الدولة حريصاً دائماً فى مواقفه الخاصة

والعامية على كرامة مسئوليتيه ككاتب يعرف حدود الخطوط الحمراء ببراعة لم تتيسر لى ولقة من اترايى وهو الدوب على تعقيق دوره الرائد المبدع الذى حقق لنفسه صنعة معلم المجتمع المصرى.

ثم اصارحك القول باننى كثيراً ما تابعت متاملاً، ومتأثراً ومندهشاً كل تلك العناصر التى ذكرتها مجتمعة فى شخصية نجيب محفوظ وإبداعاته بهندسة معمارها الفنى وهو يحرص فى كل عمل روايى له أن يتواجد دائماً خلال معماره الروائى قطبا صراع جدلى داخلى وخارجى يحكمان روعة عمله الفنى، مع حرصه على تغطية أهم أحداث تاريخ مصر الاجتماعى والسياسى فى مجمل أعماله راسماً عبر كل ذلك بانوراما متعددة التنوع لاهم نماذج شخصيات المجتمع المصرى من خلال موسوعته الثقافية والفكرية والفلسفية، مصوراً بأسلوبه الواقعى ولغته البليغة السلسلة والعميقة فى نفس الوقت، قادراً بأدواته تلك على توصيل شحنته الفكرية لأكثر من مستوى من ذكاء القراء، موظفاً قدراته تلك فى حسن استخدامه التاريخ القديم والحديث وبلاغة الرمز والأسطورة والتأويل موحياً عبر حواراته ودقة تصويره بأكثر مما تقوله مجرد سطور الكلمات..

بتواضعه، وزهوه، وإخلاصه لفنه، وصرامة ترفعه عن كل ما سعى غيره لاجتنانه أو اقتنائه.. متعقفاً.. ومترفعاً عن الدخول فى حليات صراع المثقفين.. مقيداً بإرادته الحرة السمحة والشرسة معاً.. والساخرة أحياناً ظل يحرص دائماً على أن يكون فى موقع الفنان الحقيقي والاستاذ المعلم.

كذلك لا يفوتنى أن أنكر أنه إذا كان صحيحاً أنه شاق وضعب وعسير طريق الوصول إلى مجد الشهرة المحلية ثم العالمية الذى حققه أستاذنا نجيب محفوظ فإنه لم يكن أبداً سداً حائلاً أمام الأجيال الجديدة والصاعدة من المبدعين الشباب، بل كان دائماً يقدم لهم كل المساعدات الممكنة..

كل تلك القدرات الإبداعية والدروس البليغة فى التصرفات الحياتية لأستاذنا كانت دائماً تلخص لى الإجابة على سؤال كثيراً ما كان يخطر على خاطري وهو كيف لم تجرف الشبكة العنكبوتية نجيب محفوظ بعيداً عن موقفه غير المتأرجح أو المتردد، ذلك الموقف البليغ الذكاء الذى كان دائماً صعب تحقيقه للكثيرين وهو موقفه بين الإلزام والالتزام فى موضوعات أعماله الأدبية اجتماعياً بالمعنى الطبقي وفكرياً عبر تقديس قضايا الحرية، وفطنة تعبيره عن التخلف الحضارى فى بلادنا عبر الصراع المزمّن بين الخير والشر، بين العدالة والظلم، بين الموت والحياة، بين الجمال والقبح بين الطبية والشر وسطوة اللغة..

كما يمكن أن نلاحظ أن تلك الظروف والمواقف وتوجهات رسائل إبداعاتها للقارئ كما للسلطة فى ظروفها المختلفة كما أعطت صلاح عبد الصبور مكانته التى استحقتها فنياً كما تحققت له وظيفاً لم تحم مثل تلك الظروف مع تنوعها أستاذنا نجيب محفوظ عبر بعض رواياته الهامة من الأزمات الخائفة والمفرقة بيسر لولا صبره وذكاؤه اللذان ساعداه

على استمرارية تواجده في المعترك الثقافي، متوازنًا بلماحيته وعبقريته الفنية، متحركًا في سلاسته بين اصطخاب الأنواء، متوحدًا بحيويته على هامش السلطة وفي واجهة إعلامها وصراع حركتها الثقافية، جامعاً بين متناقضات مسئولية الكاتب الحر وصلابته وعنف التغييرات الاجتماعية والسياسية من حوله..

وكل عام وأستاذنا جبرتي العصر.. أمير الرواية وأمير التعليقات والضحكات الساخرة البالغة الذكاء، وهو في خير صحة، وهناة بال، مع إبداعاته الجديدة التي ننتظرها حتى نحتفل بعيد ميلاده المنوى..

■ محمد حبريل

كانت قراحتي للرواية في بادئ الأمر للعظام من الكتاب أمثال: طه حسين، العقاد، المازني، محمد عبد الحليم عبد الله وغيرهم من أدباء جيل الرواد وجيل الوسط، بالإضافة لما أتيت لي من قراءة بعض الروايات الغربية.

وكان لقائى الأول بـ نجيب محفوظ في مكتبة المنيرة. فقرأت له كل ما تتيح لي قراءته من روايات. فقد اعتبرته الروائى المصرى الأهم. وبعد ذلك تحولت صداقة القراءة فقط إلى صداقة شخصية ليست على المستوى الاجتماعى والثقافى فقط، وإنما على المستوى الإنسانى، ونظراً لضيق ومحدودية المساحة فلتسجل هنا بعض ما يمتاز به هذا الكاتب وماتتثررت من خلاله وهو:

١ - التنظيم واحترام الوقت: فحياته دقيقة منظمة بما يشبه الرهينة. حتى في حياته الوظيفية فقد كان ميعاد ذهابه إلى العمل سواء في (قصر الأميرة عائشة أو مؤسسة دعم السينما أو الأهرام) ، كان ميعاد ذهابه موحدًا وتناوله لفنجان القهوة محددًا للدرجة أنى لاحظت وأنا عنده (وكنت أزوره من الساعة ١٢: ١ يومياً) أن الساعى يدخل بفنجان القهوة في هذه الساعة كل يوم فسألت الساعى فقال لأنه ١. نجيب تعود أن يتناول قهوته في هذا الميعاد فعرفت ذلك، فإذا جاء الميعاد أحضرت له القهوة دون أن يطلب ذلك، ومن هنا حرصت أن التزم بالوقت وأحترمه مع تنظيم الحياة..

٢ - الإصرار: وهو ماسماه أ. نجيب محفوظ وقاله لفؤاد دارة «عناد الثيران» وإن كنت أرى تعبيراً أفضل ربما لأنى سكندرى وهو (عناد أمواج البحر) فقد كان إصراره على الكتابة، ونشر ما يكتب سبباً في هذا الهرم الشامخ اليوم فقيل صدور رواية (زقاق المدق) كان يكتب وينشر دون أن يشغله الالتفات والتعبير عن قضايا المجتمع يقول: «إنى أكتب لأن الكتابة تحقق لى الحياة على وجه ما»، بعكس ذلك حينما بلغ نوبته في رواياته بعد ذلك فصارت تعالج وتناقش قضايا الوطن ومشاكله الاجتماعية والسياسية من خلال قلم هذا الكاتب الذى ملا بكتابه هذه الأفاق فصار نجيب محفوظ.

٣ - الإفادة من الثقافة الموسوعية المتطورة التى اكتسبها نجيب محفوظ وقد أشدّت بذلك بعد دراسة مطولة في كتابى صداقة جيلين.

٤ - تحقيق التواصل مع التراث التاريخي والإبداعي وذلك كما في الف ليلة وليلة وما امتاز به من الحرص على متابعة إيقاع العصر كما في اللص والكلاب، والشحاذ، والطريق وأخيراً سأعتبر هذه الكلمات إشارة إلى دنيا من الصدق الفني والإبداع الإنساني الجميل إنه نجيب محفوظ.

■ محمد قطب

من خلال قراءاتي لأعمال نجيب محفوظ وعلى تنوع اتجاهاتها من خلال التاريخ والواقعية خلصت إلى نتيجة أساسية هي أن نجيب محفوظ لا يغل الجانب الفلسفي التنظيري، من خلال الوجود والحياة والعدم والمساواة. فيضعها بجوار بعضها مرصوفة بطريقة فنية في سياقات تعبيرية معبرة، وهذا يعني أن الفكر الفلسفي أساسي... وكذلك خرجت من مجمل ما قرأت أن الكاتب وأقصد به الأستاذ نجيب محفوظ يجب أن يكون مهموماً بقضايا أمته بتوقعاتها السياسية والاجتماعية وغيرها.. وأن يضع في بؤرة إبداعه تطور المجتمع من خلال سرعة الحركة والزمن والعصر، فيبرز ذلك في كتاباته وأعماله. وأيضاً أدركت أن الكاتب يجب أن يقف مع الصرية وذاتية الإنسان والعمل على رفع ما مورس على الإنسان من قمع.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

■ نعات البحري

لا أستطيع أن أجزم بأنني تأثرت بـ نجيب محفوظ في بداية كتاباتي لأنني لم أتفاعل على نحو جيد مع أفكار وجماليات وأنماط قصصه ورواياته، إلا بعد قراءة جيل كامل من الروايات بسيطة الشكل والمضمون وشديدة التقليدية من أمثال: محمد عبد الحليم عبد الله، أمين يوسف غراب، يوسف السباعي. بل كانت تلك الروايات معبري إلى رواية أكثر عمقا وأكثر نضجا. لم تبدأ بداية العلاقة بيني وبين أستاذ الرواية العربية تأتي بشمارها إلا بعد قراءتي للثلاثية «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكينة»، «الطريق»، «الشحاذ»، «بداية ونهاية»، «القاهرة الجديدة». بعدها توقفت فقد استشعرت أن قراءتي له توقعني في منطقة كتابة لا تبعد كثيراً عن روح وجوهر كتاباته وخاصة في القصة القصيرة فقرأت لـ يوسف إدريس: «قاع المدينة»، ولفة الآي أي، فكتبت قصصاً وجدت أنها تنقص في المضمون والشكل فقررت مقاطعة يوسف إدريس وإذ بي أقوم بتسلف كل ما كتبت وبدأت أكتب قصة تمثل قصة وبشراً وأحداثاً وحياة غبدات أمسك قصة خاصة بي فكتبت قصة (نصف امرأة) وكانت بين ثناياها ميراث الاتصال والانفصال في النثر بكتابات نجيب محفوظ، وبدأت لي بداية متعثرة فكتبت قصص (العاشقون) استنفاً لنفس البداية ولكن برؤية مختلفة يتسع فيها العالم لبشر ربما لا يشبهونني ولكن نشترك معاً في حلم بسيط.

بعد انقطاعي فترة عن قراءة نجيب محفوظ عدت لأقرأ روايات (ثرثرة فوق النيل) و(ميرامار) و(الكرك) و(يوم قتل الزعيم) و(الحرافيش)، ومجموعة (حب فوق مضية الهرم) التي استشعرت في معظمها هموم شباب هذا الجيل. تأكد لي

أن هذا الجو المليء بالاحاسيس الفياضة بقضايا هامة. ران لى أن اغترف منه ما ادرك جمالاً وفكرياً انه يصلح لأن يصاغ منه فناً أدبياً جميلاً. قصة قصيرة أو رواية أو سيناريو فى قصص وروايات نجيب محفوظ. رايت عالم الوظيفة والموظفين مرسوماً فى قلبه حتى فى الثمانينيات والتسعينات ولم استشعر أن جوهر عالم الوظيفة قد تغير كثيراً عما كان فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات. بما تحكمه من النظرة الروتينية القاصرة ويطرح كسل الموظفين والموظفات الذين تصبهم الوظيفة فى قوالب استاتيكية فى الشكل وطريقة الحياة والتفكير. عدا بعض تداعيات عصر الخصخصة التى احاول التعبير عنها فى قصص شديدة المرارة والسخرية من عالم الوظيفة فى شركات القطاع العام.

حرضتنى قراى لـ نجيب محفوظ على فتح زوايا الرؤية للتعبير عن الأحداث اليومية لامرأة عادية ليست زعيمة أو متميزة على أى نحو من الانماء سوى أن لها رغبة عارمة فى حياة كريمة ولديها رغبة عارمة أيضاً فى التعبير عن نفسها وحياتها فى ادق دقائق تفاصيلها شديدة البساطة دون أن تأبه كثيراً وهى على نحو ما أنها مثلاً مثل كثيرات لا يستطعن التعبير عن انفسهن إذن فالتعبير عن الذات وبحرية كاملة ويصدق جميل وبقية متناهية ضرورة حتمية..

وكما أعيد قراى لـ نجيب محفوظ أجده يحرضنى على المقامرة وتجاوز أنماط الشكل الزائدة والمألوفة وتجاوز الأسقف والجدران التى تضغط على رأس الإنسان وعلى نفسه وسماها.

عرفت مجالس نجيب محفوظ فعرفت إتقانه مع نفسه كإنسان وككاتب ففتحت الأبواب والنوافذ على بعضها، ففتحت القلب على الروح على العقل لاكتب اتفاقى مع نفسى ككاتبة وكإنسنة أحييت نجيب محفوظ لهذا الاتفاق فكثيراً ما تجد بعض الكتاب والكاتبات ما إن قرأ لهم وتعرفهم حتى تكتشف عبر سلوكهم الشخصى كم من الكذب الذى يمارسون بلاغته فى الحياة على الناس وعلى أنفسهم. فقررت أن أكون مثل نجيب محفوظ أعيش كما أكتب واكتب كما أعيش.

■ نعيم صبرى

هناك مرحلتان للعلاقة بأعمال نجيب محفوظ.

المرحلة الأولى: فى الصبا والشباب. وسمتها الإعجاب والاندماج فيما قرأ من أعمال.

المرحلة الثانية: فى سن النضج. وتكون النظرة الأكثر استيعاباً للأعمال فى تلك المرحلة تبين مدى التنوع والتطور فى الأعمال الروائية للأستاذ، فالأستاذ كتب الرواية التاريخية والواقعية والطبيعية والرمزية والفانتازيا وكتب بطريقته السيرة الذاتية وانتهى بالأحلام. صرح هائل شعرت معه بحجم العمل والجدية واتساع الثقافة والاطلاع والهضم والإبداع المتنوع بكافة وسائل السرد، أما إذا شئت الاستفادة أو التأثير المباشر فهو فى القدوة والمثال، الشعور بحجم الإنجاز والغيرة الفنية فى سبيل العمل الجاد الواعى المهموم بالإنسان.



وبعد القراءة التحليلية للآراء السابقة. نلاحظ أن ثمة قيماً عامة هي التي جعلت لنجيب محفوظ أكبر تأثير.. ومثل هذه القيم:

١ - قيمة التجاوز - فنجيب محفوظ كان مغايراً كما جاء في كلمة أبو المعاطي أبو النجا وسلوى بكر وفي آراء سعيد بكر، وكان يتجاوز في أعماله الروائية وعبر أبطاله والازمات التي كانت تحيط بهم سواء في (الثلاثية)، و(الشحاذ)، أو حتى الأعمال التاريخية.. وربما تلك القيمة هي التي اثرت في الأجيال التالية. وكان التجاوز لديه إحدى السمات الهامة، سواء كان التجاوز للوقائع أو التجاوز في التقنية، أو في أدوات التعبير... أو في الرؤية.

٢ - قيمة تقديس العمل - فالاستاذ أعطى لأعماله أكبر اهتمام يصل إلى حد قداسة العمل التي تمثلت كما يقول المبدع إبراهيم أصلان وأحمد الشيخ ومحمد قطب في الجدية، والدأب والتنظيم والدقة.

٣ - ترسيخ القيم الوطنية والتاريخية - عبر تصويره للأماكن التاريخية، التي يجلبها المصريون مع الحس التاريخي في أعماله، وهو ما جاء في كلمات محمد صدقي بوصفه أن نجيب محفوظ جبرتي مصر وإبراهيم عبد المجيد في تأثره بتلك القيم.

٤ - بروز قيمة المكان كقيمة جمالية. وذلك ما تأثر به الكثير من الكتاب وعبروا عنه، مثلما جاء في عبارات ابتهاج سالم.

٥ - التجديد والتجريب - وتلك قيمة هامة ربما لم تظهر في الأعمال التي سبقت أعمال نجيب محفوظ الذي عمل معوله في كل الأشكال الروائية التاريخية والواقعية والفلسفية والأسطورية، والرمزية.. إلخ وذلك هو ما لاح في آراء زكي سالم حيث كان للتجريب والتجديد أكبر أثر عليه.

٦ - الجوانب الروحية - كما جاء في آراء سعيد الكفراوي، إذ كان لذلك أكبر تأثير على سعيد الكفراوي، وهو ما أشعته جدران المساجد، والأحجار المقشورة مما أشعل الكثير من الخيال الجامح.

٧ - قيمة النقد - وهي القيمة التي تمثلها الروائي سمير ندا، حيث عملية نقد أعمال نجيب محفوظ منذ نقد سيد قطب له في (زقاق المدق) وحتى آخر نقاده - كان مثل المدرسة التي

تعلم عليها النقاد والمبدعون ما يمكن أن يستقوه من ذلك العالم الفني، المتلاطم والمتصاعد والمتجاوز دائماً لكل ما في حياتنا الفكرية والإبداعية. وكان الجميع كانوا يرون وجوههم في إبداعات محفوظ أو ما يجب أن تكون عليه ملامحهم الفنية والأدبية.

٨ - ضرورة النهل من كل مناهل المعرفة التراثية والفلسفية الحديثة، كما جاء في تعبيرات أبو المعاطي أبو النجا وسمير ندا.

٩ - إقامة المصالحة التاريخية - فاعمال نجيب محفوظ تجذب كل التيارات السياسية والفكرية، الوفدي، والناصرى، والإخوانى والقومى، والاشتراكى... كما جاء في عبارات عبد الفتاح مرسى، كما تستحوذ أعماله على اصحاب الفكر العلمى.

١٠ - الاهتمام بالواقع ودراسته - كما جاء في عبارات فؤاد قنديل ونعمات البحرى، وذلك من أجل الرغبة فى التجاوز التى تمثل قيمة أساسية لدى أديبنا الكبير فتحليل الواقع لا يكون من أجل التصوير الفوتوغرافى فقط أو سرد الحكايات، وإنما من أجل التجاوز لذلك الواقع إلى واقع جديد أكثر إنسانية.

١١ - معنى الإلزام ومعنى الالتزام - التى استقامها الروائيون من أعمال نجيب محفوظ، فلقد اختار نجيب أن يكون "الشيئ الأهمى" كما جاء في عبارات محمد صدقى مثل القضايا الكبرى: الحرية - العدل - الوجود - الموت..

وذلك نرى أن ثمة قيماً عديدة ترسبت فى نفوس وعقول هؤلاء المبدعين، وكان مصدر هذه القيم، أو السبب المباشر فى تبلورها هو قراءة هؤلاء لنجيب محفوظ القراءة التى تجعل باختصار أعماله... وستظل منجماً للقيم النبيلة والحضارية والتقدمية لشعبنا.. وذلك حتى نرى أن مناسبة الاحتفال به فى سن التسعين مناسبة جليلة لإبراز كل ما وصلنا منه وترسب لدينا. ونظن أنه سيستمر لأجيال تالية، فالوعى بالضرورة فرض على الأجيال الجديدة - التالية لمحمفوظ - أهمية التعامل مع تلك القيم، بل والتجاوز كفكرة أساسية ومعنى لا بد منه، بل والالتزام بالمجتمع، وهمومه وقضاياها... إلخ، لذا لا يمكن أن تكون مناسبة الاحتفال بأديب كبير مثل نجيب محفوظ، مناسبة مثل غيرها من المناسبات، بل هى بالنسبة لنا فرصة هامة للإعلاء من شأن كل ما يمثل صاحب المناسبة من قيم نبيلة وشريفة، لا بد أن تسرى وسط التيار الوطنى العام فى مصرنا، ووطننا العربى الكبير.



شیطان .. ونبی


 یا أمّ علیؑ
 ما من أحد سوف یزملنی غیرک
 فی هذا اللیل العصبی
 ما من أحد سیدثرنی
 فإلی .. إلی
 فأنا أمس رأیتُ -
 كما یتراءى للنائم -
 أنى لى وجهان ..
 رأیتُ کأنى اثنان :
 فشیطان .. ونبیؑ

شيطانٌ يتقلقلُ في القمقم

حتى ينطلق..

ليعربدَ في!

ونبيُّ لم يؤذَنَ له بعدُ..

فما حانت لحظتهُ

.. ليزفَّ إليه العهدُ

وما زالَ على هيئته..

ينتظرُ الوحيُ

من غيركُ يسمعي

في هذا الوقت الغسقي!؟

من سوف يصدقُ أني لم يؤذَنَ لي بعدُ

ولم يتعينَ لي الوعدُ

ترقبتُ طوال الليل

ولم أَلهمُ شيئاً

وصبرتُ

ولكن لم ينتزَلْ شيءٌ بعدُ علي!

من سوف يصدقني غيركُ

حتى لو عدتُ كسيفاً

مخزي؟!
يتملكني الوسواس..
وتعروني الرعدة..
يسخر مني الناس
يصيحون بيايك:
زوجك مغرور..
ودعي
ونبوءته: زور
هم معذرون إذا صاحوا
يا أم علي
هم لم يجدوا معجزة بين يدي..
ولا وحيًا أفشيه لدى
فعلى قلبي
لم يهبط تلك الليلة نور
لم يتنزل في تلك الحلقة شيء!

من الشعر الاسترالى المعاصر مختارات من «الشاعرة» ليديا شيكموته



ملءات

ملح فى الشعر

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

منايل من المطر

تغطى عالمى

عصافير فضية تتلألأ

خلال النور

هبات الموج فى مندىلى الأبيض

صمت ودع البحر يمتلى

بالرمل

عيون بلون البحر

تلون

المدينة التى نراها

فى المرأة العطشى

يشد خضار البلطيق

صدفة البحر

صدفة الريح

حيث تطير

فى البحر

أرمى موجات

الرمآن للرياح

أعلام الريش الأبيض

كالنوارس تحشّ

تحت الشمس والسماء

أحلق مثل دخان

في سفينة الموتى

كعجل البحر

أغوص

مثلما يلعب الدلفين

أنزلق مع سمكة القرش

أغوص مثل سبع البحر

حوت لليل

سمكة شمس

في الفجر

شباب بوجوه

مثل اللهب

يتمطّون جوار زجاجاتهم الفارغة عند الشط

فتيات ينشرن ملابسهن المبتلة

للقمر

تسطع مثل كثافة سحب

حوت الأمواج يتشاب

وينعس في الرمل

نجوم البحر تلمع بين الأشجار

سحب متحركة

تسقى البحر

بهمسات نوار طرى من

المطر المنسى

طلّى يتمدد

إلى التيار الرمادى

يركب هضاب

الأمواج التى

تساقط

قبل الحلم الأخير

أعيد الخبز

إلى الأرض والبحر



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

من يجمع الأجزاء
لرغيف من الشمس

موجة الملح

غادرت صدرك

وصلت إلى

أعماق المد والجزر

حبة من شط بين

الودعات

تحمل منها

وتبقى

طيور البحر

ترزق

في هواء له رائحة شمام

شراع مشمسة

تتمدد في البحر

لبوابة عقيق أرجوانية

لشفاه تتماوج

الأفق ينسحب
وينجلي عن الشراع
وموجة تغمز لموجة

صنوبر

مغطى

بخضار الملح

يتأرجح

عند حافة الصخر

الثاني

أعنية

ملضومة

في كل إبرة

صدفة تلاق عيون

تتعانق على أبواب الشمس

نوافذ لاهثة

بروية عن أصوات مندغمة

تبحث



حبة ريح

تعود

من سماء مبقعة

بالحبر

تقرأ العظام قبل الزمن

دورة تنفس الأحياء

آه لو كنت أرى

حركة أجساد الموتى

رأس مملوء بالفراغ

انسوا الساعات

مع أول قضة خبز

شأى فى فنجانى يُحرك

وجهك بين خواطرى

الرجل العجوز

يجلس عند الحفرة

متحنيا،

يرفو شبكته

زوجته تغزل سدائل بحر

خضراء فى الظل

سائرة أثاثب بين الأحجار،

أزيح النعاس

الآن حين نفترق

عاد المطر

لا أريد أن أكون

إلا عطر آية

عرفت صوتك

قبل اسمك

ورق يرتشف

بقايا

لحظة

فى ألوان

حبر

ودم



ARCHIVE

://Archivebeta.Sakhril.com

وردة مرمية

أن أتلاشى مثل دخان

الآن حين نفترق

تهبط الموسيقى

بين صفحات كتابك

تأتى للراحة وتنتظر

أن تفتح

الآن حين نفترق

تتابع عيناي طيوراً غير مرئية

على السقف

الأيدى تصير ريحاً

والأرض تدور أسرع من الليلة الماضية

سأدع سحابة بيضاء بين يديك

الآن حين نفترق

سأرتدى المطر

وأشاهد كيف الدفء

يضم ببطء اسمك

خلف نافذة ما فى البعيد

أمى تجلس

بعد ٨٧ عاماً

وتنظر

إلى أشجار (الأوكالبتوس) فى مهد المجرى

إلى المارة اليوميين بكلاهم

إلى الورود والشجيرات التى زرعها منذ سنوات

تومى

عصافير الكوريللا البيضاء ترقزق

طيور الوقواق تضحك

تنصت

البلبل

عند بحر البلطيق



حوار الروح مع الطبيعة البكر مع أعمال الفنانة الشاعرة كاترين سيمون

تتميز أعمال كاترين ستول - سيمون الفنانة التشكيلية، والشاعرة الفرنسية، بمذاق ذى طبيعة خاصة، فهي تتعامل مع أعمالها التشكيلية بروحها الشعرية، فيختلط الإبداع الشعرى بالإبداع التشكيلي، ولا تعد تضبط الحدود بين الإبداعين، فلوحاتها التى تصر على تسميتها «أيقونات» تشهد على هذا. وتشكيلاتها تصطف وكأنها أبيات موزونة من شعرها، وعناصر هذه التشكيلات نجدها مرتبطة بمخزون روحى حميمى من ذاتها المفتوحة على هذا المقدس الإنسانى. إنها وحدة طبيعية من نوع خاص تربط بين الإنسان وعناصر الطبيعة المختلفة بحبل سرى، يذوب خلاله هذا الغامض، غير المفهوم وغير المرئى، يذوب داخل نفس إنسانية قادرة على فهمه وترجمته فى الخارج. ليس من خلال مقدس دينى، ولكن من خلال فن روحى تصادم دائماً مع قيم العقلانية الحداثية التى طالما تجاهلته وعملت على قتله.

ولعل هذا ما دعاها إلى الاعتماد على عناصر طبيعية صرفة فى أعمالها الفنية، حيث تذهب إلى الجنوب الفرنسى لتجمع بنفسها ألوانها وأحجارها وأخشاب أشجارها من حضن الطبيعة، لتقوم بعد ذلك بحوارها الروحى مع هذه العناصر من الطبيعة البكر، لتعيد إليها نبضاً إنسانياً حميمياً بكراً يعمل على صياغة أعمالها بتلك الروح. مع أعمالها تختفى التراتبية، والتقدير، فكل شيء مهما اعتبره البعض حقيراً له قدره ووزنه داخل حلقة الحياة باعتبار أن أعمالها الفنية فى التشكيل والشعر هى احتفاء بالجمال وبالطبيعة وبالحياة.

داخل هذا الأفق فلا مجال للقدس، بل وتضفى القداسة بميسمها على كل شيء، فيتحول عملها الفنى إلى صلوات وتراثيل وابتهالات فى محراب الطبيعة والأشياء، ويزداد الإنسان قريباً من الأشياء البسيطة، أى من ذاته الأولى فى صورتها الخام.

ولدت كاترين ستول - سيمون فى باريس، ودرست فيها إلى جانب الفنون التشكيلية الآداب. وتأثرت بشدة بعدة زيارات أقامت خلالها فى إفريقيا، وجزر الأنتى، وهى مجموعة جزر فى المحيط الأطلنطى قريبة من جزر الكاريبى، حيث

تعرفت على الطبيعة المبكر هناك. بدأت حياتها الفنية فى أوائل الثمانينيات بالتشخيص، ويرسم المناظر الطبيعية الهجينة. ثم انتقلت إلى التجريد، مستخدمة الخشب والمعادن بحيث أصبح عملها الفنى - كما أسلفنا - عبارة عن مادة شعرية، وكأنه عملية وساطة لعلاقة الإنسان المعاصر بالمقدس.

وعرضت كاترين ستول - سيمون أعمالها منذ الثمانينيات فى أغلب الصالونات ودور العرض المختلفة بفرنسا، ولطبيعة أعمالها وللخلفية التى تستند عليها، عملت دائماً على أن تصل أعمالها إلى الإنسان مهما كان موقعه، وليس إلى الإنسان المهتم فقط بالفنون التشكيلية، لذا عرضت أعمالها فى مطار أورلى، وفى بهو الجريدة الاقتصادية Les Echos، وفى جمعية «باب الشعراء»، وفى السوق التاسع عشر للشعر وفى نادى الصحافة الفرنسية، إلى جانب معارضها فى الأماكن المألوفة كالصالونات والجاليريات... إلخ.

أما آخر ما أبدعته شعرًا فهو ديوانها الشعرى الذى خرج فى باريس فى أبريل ٢٠٠٠ تحت عنوان «الدائرة الحميمة».



فيتشيسلاف بيتسوخ ت: أشرف الصباغ

زوجة فرعون



سونيا باروخودوفا متزوجة منذ عشر سنوات من لص بكنية فرعون. بدأ ذلك الفرعون كصاحب أول دار عرض سينمائي خاصة في موسكو، ولكنه أخذ يتطور بالتدريج حتى وصل إلى اللصوصية والإجرام نظراً لقصور النزعة التجارية ومحدوديتها لديه. كما أننا لا نستطيع أن نقول عن سونيا باروخودوفا أنها كانت تحب زوجها، ولكنها على نحو ما ألفته وتقاربت معه خلال السنوات العشر. كانت أعماله ونشاطاته بالنسبة لها مجرد غرائب لا تزيد، على سبيل المثال، عن وظيفة غواص أو ساحر قروي. وفي عام ١٩٩٦م اشترى فرعون لسونيا باروخودوفا أثيليه لتصميم الأزياء. من هنا يمكن القول أنها بدأت تنهمك تماماً في مشاغلها الخاصة.. فبعد أسبوع أو اثنين كوَّنت فريق عمل، ومونت نفسها جيداً من مصنع الأنسجة بأرخص الأسعار، وخاصة مما هو مسروق من مصنع «الخشخاش الأحمر»، واشتركت في مجلات نسائية لا تعد ولا تحصى، وعقدت العزم في جدية تامة على إعطاء أشهر خياط في موسكو درساً لا ينساه.

في صباح ٢٤ سبتمبر ١٩٩٦م، بالضبط، بزغ في ذهن سونيا باروخودوفا موديل في غاية الروعة والجمال: قطع من الأقمشة المختلفة، الألوان حمراء مائلة إلى الصفرة وبالذات البنفسجي مع القرمزي، الظاهر خال تماماً من أي شيء، بفتحة كبيرة عند الصدر تنزل بزاوية حادة إلى ما فوق السرة، ومن فتحتي الأكمام يبدأ جناحان بطوايا وثنايا مثل جناحي الفراشة.

(*) فيتشيسلاف بيتسوخ من مواليد موسكو عام ١٩٤٦. أنهى كلية التاريخ بمعهد موسكو للترفيه عام ١٩٧٠م. كتب أول قصة عام ١٩٧٣م وكانت بداية النشر عام ١٩٧٨م. صدرت مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٨٣م بعنوان (الف باء)، له عشر مجموعات منها (الأزمة السعيدة) و(فلسفة موسكوفية جديدة) و(اللتباز بالمستقبل).

ترأى هذا الموديل لسونيا باروخودوفا فى وقت مبكر فى المنام. إلا أنها عندما نهضت من الفراش لم تتوجه مباشرة إلى مكتبها لتراجع أسرها، وإنما أسرعت لإجراء العمليات الصباحية الاعتيادية. بينما الموديل يقف طوال الوقت أمام عينيها بعذاب لذيذ. فى البداية راحت تتأمل نفسها، وهى ما تزال بقميص النوم، أمام المرأة الفينيسية العالية التى تمكسها بالكامل: فى الواقع لم يكن هناك أى داع للنظر فى المرأة: سونيا باروخودوفا تتمتع بقوام جيد ونسب ممتازة للجسد مع الوجه الرقيق الواهن الذى يتلأل فيه عينان سلافتان ورعتان. بعد ذلك أخذت حماماً، ووقفت أمام المرأة القديمة: أنواع مختلفة من الكريم وسوائل التجميل، والتدليك. بيد أن تدليك الوجه كان أصعب عملية - عموماً فمن غير الممكن، بعبارات رجالية، وصف الجالسة أمام المرأة القديمة بدقة ووضوح إلا إذا أضعنا أربعين دقيقة كاملة. بعد أن انتهت سونيا باروخودوفا من زينتها الصباحية، احتست أول كأس من الـ «برنو» - لسبب ما كانت تفضل الفودكا الفرنسية «برنو» من بين جميع المشروبات، والتى كانوا يطلقون عليها أيضاً تسمية «باستيس». بعد ذلك ذهبت إلى المطبخ لتعد القهوة. هذا العمل البسيط تحول لديها إلى عملية طويلة مجهددة. ولكن ها هى رائحة القهوة المتحدة، المفرطة الحلوة، تنتشر فى الشقة. صبت سونيا باروخودوفا لنفسها فى فنجان من الخبز البمين الذى كان شائع الاستعمال فى فرنسا وإنجلترا وروسيا فى القرن الثامن عشر. وأقبلت أسوأ فترة خلال اليوم كله: حينما تبدأ الاتصال بالصدقات وهى تحسنى القهوة - عندما تبدأ العمل.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

- كاتيا، أنت؟
- أنا فعلاً، تصوّرْ! - جاء الصوت غير واضح كما لو كان من مسافة بعيدة.
- كيف تسير أمورنا؟
- احضروا لتوهم حريز البطانات والزراير والشيفون.
- وماذا بخصوص ثوب تلك العُرْسَة؟
- نعمل الآن فى خياطة العُرَى.
- وماذا...
- حضروا أيضاً لإصلاح المكوتين، ورغم ذلك فالأشتين فى غاية السوء، تعملان الآن بالكاد.
- تخلّصت منهم؟
- طبعاً!
- والان نأتى إلى المهم... واقفة أم جالسة؟
- واقفة.

- إذن اجلسي. ابتكرتُ اليوم موديل في غاية الفنتازيا. وراحت سونيا باروخودوفا تصف التفاصيل الدقيقة لموديلها الفنتازي الرائع.

- معنى ذلك أن هذا الوجد سيكتب - قالت كاتيرينا وهي تقصد الخياط الموسكوفي الشهير.

- بمناسبة الحديث عن الأوغاد: كيف تسير أمورك مع صاحبك المحاسب؟

- بشكل سيء! فضلاً عن أنني لا أحبه. فهو يعاني أيضاً من مرض البول السكرى...

بعد ذلك تحدثنا ما يقرب من نصف الساعة حول الموضوعات النسائية العامة، وفي النهاية وضعت سونيا باروخودوفا الساعة ويدات تدخن سيجارة. أخذت تجول هنا وهناك وهي تقترب حثيثاً من مكتبها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مكتبها كان رائعاً، مغطى بالجوخ الإنجليزي، ومزين بالبتولا الكاريلية، بدرابزين عند الحواف، ويقف على - لا ينبغي القول قائمتين، وإنما - رجلين مقفولتين. على المكتب توجد أدوات التحبير، وتمثال نصفي من الجبس لذابلون، ولعبة كيروسين برونزية جميلة بغطاء من الزجاج المعتم. راحت سونيا باروخودوفا تجول هنا وهناك، ويتولد بداخلها تدريجياً ذلك الإحساس السعيد جداً الذي لا تعرفه، رغم أنه متوتر أحياناً، إلا الطابع الفنية، وتحديقاً عندما: هه، هه، سوف تتشكل صيغة السعادة. ومن فرط هذا الإحساس تبدأ دغدة ما في البطن، ويندفع الدم إلى اليدين، وينبض عصب ما في الدماغ بحذر. جلست فترة طويلة، أو قصيرة، خلف مكتبها وهي تثني قدميها اليمنى تحتها، فتحت قنينة الحبر الصيني، نشرت مجموعة الألوان المائية، تناولت قلماً، انتهت مرتين بثقل، وبدأت العمل في موديلها الفنتازي الرائع. سار العمل في البداية بشكل جيد. ولكن الحمية تددت تدريجياً، وقضت سونيا باروخودوفا الساعتين التاليتين جالسة على الرسم الكروكي من أجل التظاهر بالعمل ليس إلا، وذلك بسبب التجاذب الطبيعي نحو العمل الإيجابي. إلا أنها نهضت من خلف المكتب في أسوأ حالاتها المزاجية، واحتست كأساً أخرى من الـ «برنو»، ثم مرّت بقطعة ليمون مغطاة بحبات ملح كبيرة. وجلست إلى الهاتف.

- كاتيا، أنت؟

- أنا فعلاً، تصوّري! - جاء الصوت غير واضح كما لو كان من مسافة بعيدة.

- هناك شيء ما يحدث لي، لا شيء يتحقق...

- أهم شيء ألا تتوترى. تذكرى دائماً ما كانوا يعلمونه لنا في المدرسة: يوجد دائماً في الحياة مكان للتطور - يلزم فقط

هذا الـ ... الـ ... دأب!

- في سنوات المدرسة كنت أذهب حافية القدمين، وكنت أحصل يوماً على درجات الامتياز.

- هه، اتريين! كنت متفوقة، وإذا فأهم شيء - أن تكوني دووية.

- ولكن ماذا بخصوص ثوب تلك العرسة؟

- أخذته لتوها .

- كانت سعيدة؟

- واية سعادة!

- وكيف لا! فهي التي يجب أن تلبس الخيش وتتمنطق بالحبال، سَعَوْها بثمان أكبر وأقاموا لها قصرًا مثل قصر الأكرزيه.

- اسمعى، ألم يتصل بك صاحبك المحاسب؟

- اتصل - ولكن ما الفائدة؟ إنه للعام الثالث لا يفعل شيئًا سوى الاتصال.

- ثلاث سنوات - فترة طويلة للكلاب، ولكنها للإنسان - لا شيء.

بعد ذلك تحدثنا ما يقرب من نصف الساعة حول الموضوعات النسائية العامة، ثم خرجت سونيا باروخودوفا لتشم الهواء في البلكونة. ولحسن الحظ أن الوقت كان نهاية سبتمبر والطقس صيفي: كان دافئًا وجافًا رغم تجهمه. غير أن علامات نعاس مقبل قد بدأت تعلن عن نفسها: شيء ما ناعس في الهواء، الضوء خامل وضعيف، الأوراق على الشجر صارت قاتمة وبدأت تفوح بروائح التحلل، وفي بلكونة البيت المقابل ردد الجار المجنون كلمات بذينة وهو يمد يده في اتجاه سوق تيشينينسكى، وطاقور الدغشاش يجلس على الإفريز رغم أن موسمه لم يحن بعد. فجأة امتد شعاع شمس من خلال غشاوة السماء الغائمة فأحدث تأثيراً عذبا للغاية في نفس سونيا باروخودوفا : شعرت كما لو أن صيغة السعادة سوف تتحقق في التو واللحظة من تلقاء نفسها، وستبدأ تدقعة ما في البطن ويندفع الدم حاراً إلى اليدين، وينبض عصب ما في الدماغ بحذر. في تلك اللحظة أضاء وجهها بابتسامة كما لو كانت نابعة من الداخل، فعدادت ثانية إلى مكتبها.

بعد ساعة كان الرسم الكروكي لموديلها الفتتازى الرائع جاهزاً في خطوطه العامة. وصارت سونيا راضية عن نفسها تماماً، واحتست لفرط سعادتها كائناً كاملة من الـ «برنو». بعد ذلك جلست إلى الهاتف وأخذت تفكر بمن تتصل لتخبره عن نجاحها.

- كاتيا، أنت؟

- أنا فعلاً، تصوّر! - جاء الصوت غير واضح كما لو كان من مسافة بعيدة:

- يبدو أن الهاتف يعمل بشكل سيء...

- غداً سأمر عمال التليفونات بإصلاحه.

- ولكن إذا حضروا سكارى؟

- سأطردهم، وسأرفع على شركتهم قضية في المحكمة!

- ولكن محاكم هذه الأيام يمكن أن نسميها...

- طز فيها كلها...

- هذا صحيح فعلاً.

بعد ذلك تحدثنا ما يقرب من نصف الساعة حول الموضوعات النسائية العامة، وفي ختام الحديث وجهت سونيا باروخودوفا الدعوة إلى كاتيرينا للذهاب إلى أحد المطاعم الصغيرة كي تحتفلا بميلاد موبيلها الفنتازي الرائع. ولكن كاتيرينا اعتذرت بحجة أنهم، بين اللحظة والأخرى، سيحضرون إلى الأتيليه مساطر الرسم. وضعت سونيا باروخودوفا سماعة الهاتف وأخذت تفكر طويلاً ماذا ترتدى. وفي نهاية المطاف وقع اختيارها على حذاء شمواء بلون أخضر فاتح، وثوب محتشم من الكتشمير الأسود، وشال اسكتلندي بلون أخضر غامق.

خرجت من المنزل في الساعة الرابعة بعد الظهر. جلست في سيارة تاكسي وانطلقت إلى مطعمها الصغير. من حسن حظها أن السائق كان كثير الكلام فراحا تبادلان الحديث طوال الطريق عن هذا وذاك.

- اتعرفون... أنه أحياناً تجول برأسى فكرة غير سارة - قال السائق في معرض حديثه - فعلى سبيل المثال توجد دولة اسمها أوروغواي حيث من الممكن أن يكون فيها إناس كثيرون وأنعمون ولا يعرفون عنى أى شىء، وأنا نفسى لا أعرف عنهم شيئاً، وإن أعرف أبداً، وكانهم غير موجودين! وهذا أمر قذيع. أولاً - لأن الحياة تبدو في هذه الحالة غير مُعاشة كلياً، وثانياً - لأننى أنا نفسى ودرجة ما أصبح غير موجود - واتساءل: كيف يمكن العيش؟

كان المطعم خالياً تماماً من الزبائن: فقط نادلان يرتديان ثياب أوبرالية، وبدا أنهما كانا يناما واضعين رأسهما على قبضاتهما. طلبت سونيا باروخودوفا قحداً من البرنو وزجاجة شميانيا وسلطة وجمبرى وكستليتة نمساوية، وكان الحلو عبارة عن آيس كريم من الفراولة. سيطرت عليها حالة عاطفية من تأثير الشميانيا، وشعرت برغبة في الحديث.

قالت للنادل الذى يحمل الكستليتة النمساوية:

- إذا كان بالأتوبيس رجل عجوز، وأردت أن تبدأ معه الحديث، فماذا تفعل فى مثل هذه الحالات؟

- أنا لا أركب الأتوبيس.

- لنفترض أن هذه الحادثة قد وقعت...

- من الممكن أن أقول له، يا والدى...

- ولكن، تصوّر، هذه الكلمة فى انجلترا غير موجودة! الكلمة طبعاً موجودة، ولكنهم لا يستخدمونها.

- إذن فماذا يقولون؟

- إذا كنت زبوناً فهم يقولون لك: يا سيد.

- ولكن إذا كنت أنا الخادم؟

- إذن فانت الذى يجب أن يقول: يا سيد. ولكن أن تقول: «أنت، يا أمى، لا تتدافعى هكذا» - فهذا غير موجود لديهم. كما أن الأطفال الإنجليز لا يقولون أبداً للرجال الغرياء، يا عمى.

- إذن فلن يقولون، يا عمى؟

- فقط إذا كنت أخاً لأبيهم.

خرجت سونيا باروخودوفا من المطعم فى حالة نشوة روحية عالية سببها فى المقام الأول الشميانيا والنادل اللطيف. علاوة على أن اليوم كان صحواً: قد تكون الشمس حامية، ولكنها مع ذلك تشرق بنفس الحنان والشجن اللذين يطل بهما عجوزان لطيفان. كان الهواء راكداً، ولكن لسبب ما كان شعر المارة منتفشاً. وفى المنتزه أشعل الكناسون أوراق الشجر المتساقطة التى نشرت روائح التوابل، وأشاعت شعوراً بالقلق، وأثرت على الحالة النفسية مثل النبهذ. سارت سونيا باروخودوفا ببطء فى اتجاه شارع ميخافايا. دُرَّت عينيها فى مواجهة الشمس وفكرت فى حياتها التى هى فى واقع الأمر غاية فى الروعة.

بيد أنه فى الفترة الأخيرة بدأ يسيطر عليها هاجس مزعج: ذلك الوجود السعيد، المأمون، الهادئ جداً، يمكن أن تسميه ما نشاء شذوذ، حلم، إحساس الأحاسيس، ولكنه ليس الحياة بالمعنى الصحيح للكلمة. فالحياة الحقيقية هى شئ ما سرى، مجهول، رهيب، هى ذلك الألم الفظيع الذى، إضافة إلى ذلك، يمسح ويجتذب.

أخذت سونيا باروخودوفا تتجول فى المحلات ما يقرب من الساعة: اشترت زوج من الأحذية السوداء اللامعة، زجاجة عطر، قفازين من جلد الجدى، طقم من الفرش العمودية للرسم، علبة شيكولاتة، باقة من زهور البنفسج، كيس نقود من الخرز. وقبل انتهاء يوم العمل هبت إلى الأتيليه. لم تكن كاتيرينا موجودة، فراحت تراقب - فى تشتت - كيف تعمل الفتيات وتتفحص بدقة خياطة أحد الفساتين، وبخنت سيجارة ثم انصرفت عن طريق الباب الخلفى للاتيليه.

كانت الساعة حوالى السابعة مساءً حينما ركبت سونيا باروخودوفا التاكسى منطلقة إلى منزلها. فى هذه المرة كان السائق قليل الكلام، فراحت تسأله:

- هل صحيح أنهم سيرفعون أسعار الوقود ثانية؟

وهذا صامت.

وبعد فترة تقول له:

- هؤلاء الحمقى سيدفعون الشعب إلى ثورة روسية رابعة!

وهذا صامت.

كان أول شيء فعلته سونيا باروخودوفا بمجرد عودتها إلى البيت أن أخذت حماماً، وارتدت فستانها الأسود القصير من دون أى شيء، تحته، ثم خرجت لتشم الهواء في البلكونة دون أن تنتبه إلى خطر الإصابة بنوبة برد. كانت الشمس تحت فوق أسطح المنازل في أزقة كوزنيشسكي، وفاحت في الجو رائحة حريق ما. وفي المنزل المقابل صاح الجار المجنون بكلمات بذئمة وهو يمد يده في اتجاه سوق تيشينسكي، وعلى الأفاريز راحت طيور الحمام الأزرق العرجاء تتمختر. تنهدت سونيا باروخودوفا بشجن وعادت إلى الغرفة. صبت لنفسها كأساً من الـ «برنو» وجلست إلى الهاتف.

- كاتيا، أنت؟

- تصوري! - جاء الصوت غير واضح كما لو كان من مسافة بعيدة.

- لم تصلحي الهاتف بعد.

- ألم نتفق على إصلاحه غدًا!

- أين كنتِ حوالي الساعة السابعة مساءً؟

- ذهبت لأتفقد بعض أنواع الدانتيل الجيدة.

- وكيف الحال؟

- كان من الممكن عدم الذهاب من أصله.

- وهذا التيس، ألم يتصل بك؟

- أى تيس؟

- صاحبك المحاسب، ناقص النمو هذا.

- اتصل قبل موعد الإغلاق بقليل.

- وماذا يرى؟

- يرى أنني حمقاء، ومن الممكن قيادتي عبر سلك التليفون باعتباره أقصر مقود موجود. الشيء الهام هو أنني لا أنوى

بأي حال من الأحوال الزواج منه.

- بسبب البول السكري؟

- لا ولكنني ببساطة لن أتزوج من مجرد غراب.

بعد ذلك تحدثتا ما يقرب من نصف الساعة حول الموضوعات النسائية العامة ثم وضعت سونيا باروخودوفا السماعة واقتربت من النافذة المفتوحة. كان المساء قد ولج ببسر وهدهو في الليل، والنجوم لم تظهر بعد، ولكن السماء كانت قد



اكتست بذلك اللون الأحمر القاني الثقيل الذي ينبئ: كما هو مألوف، بظهور النجوم في الطقس الغائم. تلك السماء فيها شيء ما يقبض النفس ويُلَمِّح إلى أمر ما. استولى على سونيا باروخودوفا ثانية هاجس بأنها تمتلك انطباعاً سطحياً عن الحياة الإنسانية. على الأقل لاتعرف عنها كل شيء. بذلت جهداً شديداً لطرد هذه الفكرة غير اللازمة من رأسها. تجولات قليلاً في الغرفة، ثم جلست خلف المكتب وأخذت تدير لمبة الكيروسين القديمة الموجودة تحت الغطاء الزجاجي المعتم.. وفي تمهل وحذر رفعت الغطاء. فصلت الجزء العلوي بالكيروسين، رفعتة فوق رأسها وسكبت كل ما فيه على نفسها. فاحت، على الفور، في الغرفة رائحة المواد الكيميائية. ويدون وعى عادت سونيا باروخودوفا إلى طفولتها في مدينة إيجيفسك، في بيت صغير مكون من طابقين، وفي أسفله يبيعون أشياء كثيرة من بينها الكيروسين على وجه الخصوص. تناولت علبة الثقاب، أخذت تحك الأعواد في محاولة لحرق الثياب التي ترتديها. ولكن إما أن الكيروسين كان مغشوشاً، أو أنه يشتعل بشكل سيء في الهواء، مما اضطرها إلى إشعال أكثر من نصف العلبة قبل أن تعلق السنة اللهب الوردية بفستانها الأسود في بطه وتثاقل وتحدث دخاناً كريهاً. وعندما بدأ شعرها يلمطلق على رأسها، راودتها فكرة: ها هي الحياة الأخرى، الرهيبة والعظيمة بلا حدود، تنتهي هي الأخرى بلا رجعة.

أخذ جلد سونيا باروخودوفا يحترق سريعاً، وبدون أن تمي راحت تركض نحو الدرج. ظلت لبضع ثوان تتلفت حولها في ضراوة ووحشية، ولكن وعيها كان يتلاشى، فسقطت على الدرج وأخذت تنهرج إلى أسفل دون أن تفكر، وإنما كانت تشعر على نحو ما، أنها الآن تعرف كل شيء.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>





قصيدة لنهاية قرن



مَا الَّذِي يَكْثُرُ فِي الصَّمْتِ؟
بَدَاوَاتُ تَجُوبِ الْأَرْضِ، مَوْتِي
يَتَدَاعَوْنَ مِنَ الذِّكْرِى، شُعُوبُ
تَتَلَامَى

أَبْجَدِيَّاتُ تَرِثُ.
شَاخَتِ الْإِلَهَةُ الْأُمُّ، فَتَسْلُ
يَرِثَ الْأَرْضَ الَّتِي
أَوَّلَمَهَا السِّلْمُ لِذَوْلَا رَبِّي.



قَدْ عَرَفْنَا
 كَرَّةَ الْأَحْقَابِ، لَمْ يَأْتِ بِنَا الْأَمْسُ
 وَعَلَّمَنَا مِنَ التَّأْوِيلِ مَا يَكْفِي
 لِنَعْرِفَ
 أَنَّ مَا يَأْتِلِقُ الْآنَ كَتَجَمُّ
 يَأْفُلُ.



ARCHIVE

إبرة الوقت
<http://Archivebeta.Sakhr.net>

تَشَدُّ الْأَمْسُ لِلْحَاضِرِ، مِنْ وَخَزَتِهَا
 يَسْتَقِظُ اللَّاهُوتُ
 وَالْعَنَفُ الْمُقَدَّسُ
 يَنْهَضُ الْحُلُمُ الْقَدِيمُ الْمُوحِشُ.



فَلَكُ الْإِيَّامِ يَسْتَعْجِمُ، وَالصَّحُورُ يَغْنِمُ
 شَيْمٌ تَبْلَى

نَبَالَاتُ تَغُورُ .

حِكْمَةُ الْمَاضِينَ فِيمَا عَرَفُوا
عَبْرٌ صِيغَتْ، وَأَمْثَالُ تَسِيرُ
تَعْقِلُ الْأَحْقَابَ فِي مُعْجَمِهَا
وَتُسَمَّى

بِالَّذِي قَدْ مَرَّ أَرْمَنَّا تَجِدُ .

لَمْ يَكُنْ حِينُنْذُ

قَدْ أَعْجَمَ الْقَرْنُ الْفَتَى الطَّيْعُ .

كَذِبُ الْمَوْتَى

أَرَأَجِيفُ رُؤَاهُمْ

هَذِهِ أَرْمَنَةُ شَتَى، وَقَرْنٌ وَاحِدُ .

إِنَّهُ الْحَاضِرُ، وَالْقَادِمُ، وَالْمُنْصَرِمُ .

أ. س. سويينا

ت: د. أنور محمد

تعد الحاجة إلى «البوح الذاتي الاعترافي» كما أشار باختين^(١) سمة من سمات البطل عند دستوفسكي: على أن هذا الفعل من أفعال إدراك الذات يكون بلا معنى دون اشتراك شخص آخر يتلقى هذا الاعتراف، فوجود من يتجه إليهم المعترف باعترافه أمر ضروري حتى ولو كان هذا الوجود على نحو غير مرئي. إن الإنسان حال قيامه بالاعتراف يحاول أن يحدد مكانه بالنسبة لما يعرف عن ذاته، ثم يأمل - وهو يقوم بإصدار الحكم على نفسه - في استجابة المستمع تجاه هذه الأحكام التي أصدرها في سياق اعترافه. إن موضوع الاعتراف في حد ذاته لا يصبح دائما موضوعاً للجدل وصدام الأفكار، إذ يصبح الأمر الجوهرى هو حقيقة تحليل الشخص لأفعاله ومن ثم لا يتطلب الأمر دخول المستمع شريكاً في الجدل وإنما يصبح الأمر الضروري في هذا النوع من التعامل هو الصلة الروحية الداخلية والقدرة على توصيل الأفكار والأحاسيس التي يصعب التعبير عنها بالكلمات. هنا يمكن بنظرة واحدة أو إيماءة، حل الأمر برمته: فإما أن يصبح الشخص على طريق الخطيئة أو يبدأ منذ هذه اللحظة ميلاده الأخلاقي الجديد.

إن الوضع النفسى المعقد الذى يكون عليه الطرفان اللذان يشتركان فى الحوار الاعترافى يكشف عن عمق الإشكالية الأخلاقية التى أقلقّت دستوفسكى فى علاقته بموضوع الذنب والعقاب، وهو الموضوع الذى شل حيويًا على الدوام بالنسبة له، فاعتراف الخاطئ أمام شخص آخر أمر - فى طبيعته الأخلاقية - لا يعنى فقط الحاجة إلى طرح ثقل الذنب، أو التبرير عن كاهله والتكفير بالاعتراف - ولو عن جزء يسير من هذا الذنب -

الاعتراف كشكل من أشكال العقاب

فى رواية «الأخوة كارامازوف»

وإنما هو رغبة شديدة فى الحصول أو الوصول مع المتلقى إلى علاقة خاصة موجودة خارج التواصل الإنسانى العادى^(٢).

إن يقظة الوعي بالذنب أمر فردى خالص، ولهذا فإن طابع الاعتراف يرتبط بالدرجة الأولى بالخصائص الأخلاقية النفسية للمعترف. على أنه وبالرغم من تنوع صور المعاناة البشرية فإن هناك - فى رأى دستوفيسكى - قانوناً عاماً يحدد العلاقات المتبادلة بين الناس عندما يتقاربون فى لحظة الاعتراف. من الضرورى هنا بشكل خاص أن نعلم أن دستوفيسكى قد نسب شكل الحوار الاعترافى نفسه إلى التقليد القديم، الذى يعلن فيه الخاطئ ندمه أمام قديس أو ولى فيقوم هذا - تبعاً لدرجة الذنب - بالحكم على المذنب بالتوبة العلنية أمام الناس أو يغفر له حاملاً عنه أوزاره^(٣) يقترح زوسيميا فى نقاشه مع تلاميذه قبل أن يموت طريقة «كلاسيكية» للسلوك فى هذا الموقف الصعب. وكل الاستطرادات التى يقولها، يقوم اليوشا بتنفيذها - بإرادته أو بدون إرادته - مما يؤكد إيمانه بالفكرة الأساسية: «... خذ نفسك واجعلها مسئولة عن خطايا البشر (...). يجعل نفسك مسئولا بإخلاص عن الجميع وعن كل شيء وعندها فقط سترى أن الأمر هو على هذا النحو فى الواقع وأنك بالفعل مسئول عن كل شيء. وعن الناس جميعاً»^(٤). إن اعتراف المجرم يتطلب من «الآخر» نقاءً أخلاقياً وقدرة فائقة على المشاركة والرحمة، فضلاً عن أمر آخر أيضاً - لعله أكثر أهمية - وهو إحساس الاستجابة باقتسام الذنب مع الخاطئ. وهى الإحساس

الذى من دونه - فى رأى صاحب (الإخوة كارامازوف) - يصبح بحث هذا الخاطئ أخلاقياً أمراً مستحيلاً.

ويعد المقطع الخاص «بالضيف الغامض» مقطعا ذو دلالة فى هذا الصدد، إذ يقوم زوسيميا وهو يستمع إلى ضيفه بالحكم عليه بالاعتراف العلنى. وهذا التدخل فى مصير الآخر يتطلب منه هو نفسه الاستعداد لمعاناة التجربة التى خاضها القاتل. إن من يقتسم الذنب مع الخاطئ فى لحظة معاناة مشتركة يصبح فى مكانه ومن ثم يعتبر كما لو كما لو كان شريكاً له فى جرمه الذى ارتكبه وفى الوقت نفسه عليه أن يسمو إلى درجة الحكم الأخلاقى عليه وأن يتصرف أيضاً بصفتة النفس اللوامة لهذا المجرم. إن مبدأ «كل شخص مسئول عن الجميع وكل شخص مذنب بشكل ما» هو مبدأ يقوم بالتحديد على هذا النمط من العلاقات بين الناس. إن المضمون الأخلاقى الفلسفى لرواية دستوفيسكى الأخيرة - فى جوهره - ليعد دليلاً على هذه الفكرة الأخلاقية. إن كل إنسان - فى رأى الكاتب - يسهم بجزء من الشر فى العالم، ولذلك فهو مسئول أخلاقياً عن عدم تحقيق الإنسجام الكونى. إن مصيبة البشر إنما تكمن فى أنهم يفقدون سعادتهم عندما يتكبرون على شهواتهم. يؤكد أخو الأب زوسيميا ذلك بقوله: «الحياة جنة، جميعنا نعيش فيها، ونحن لا نريد أن نعرف ذلك، فإذا ما أردنا أن نعرف أصبحت منذ الغد جنة للجميع»، من هذا ندرك صعوبة تحديد ذنب الإنسان، فلا يوجد فى هذا العالم أبرياء، أى لا يوجد هناك من لم يشارك فى زيادة الشر، ولهذا فإن كل شخص مذنب (مسئول) بصورة شخصية

على هذا النحو نجد ديمثري كارامازوف فى كونه قد استسلم للهوى «الجامع» وشهواته، كما لو كانت قضاءً وقدرًا، بينما يستسلم إيفان لرغبته الطموحة فى إعادة صياغة البشرية «وفقًا لنظام جديد»، ويكرس اليوشا حبه كله لزوسيميا، وتستلم جروشكا لنزوة تجربة تأثير جاذبيتها الانثوية الطاغية، وتستسلم كاترينا إيفانوفنا لكبريائها الشرير... إلى آخره. كل هذا يجعل المأساة الكارامازوفية أمرًا محتمًا وفى الوقت نفسه يفقد الناس الحق الأخلاقى فى نقل المسؤولية عن التعتت لوضعها على عاتق شخص واحد أيًا كان، ولو كان أحد أكبر الخاطئين.

لنعد إلى مقطع من مشهد «الضيف الغامض»، إن الرغبة الحارة لزوسيميا فى اقتسام الألم مع القاتل «وددت لو اقتسمت معه نصيبه لكى أخفف عنه» تثير لدى الأخير مشاعر الكراهية تجاه هذا الإنسان الرحيم بوصفه شريكًا فى الجرم، وقاضيًا يواجه الاتهام، ونفسًا لومة. إنه أمر غير محتمل بالنسبة لمجرم أن يعي أن شخصًا ما آخر مطلع على روجه بأسرها بقدر اطلاعه على الجرم الذى ارتكبه، ولهذا يجد أن من حق هذا الآخر أن يطلب منه أن يعلن توبته على الملا. يعترف «الضيف الغامض» لزوسيميا قائلاً: «لقد كرهتك، كما لو كنت أنت علة شقائى وكما لو كنت أنت المذنّب، ثم يستطرد فى شرح دوافع كرهيته: «... كيف أستطيع أن انظر إليه بعد ذلك إذا لم أشئ بنفسى؟»... إنه الوحيد الذى قيدنى وهو قاضى، لم يعد باستطاعتى أن أتجنب الحكم الذى ينتظرنى فى الغد أنه يعرف كل شيء». إن

عن خطايا الآخرين. ومن أجل الحفاظ على هذه الدعوة يصير الأب زوسيميا على أن يعصى بأن يحافظ كل منهم على الآخر وأن يجب الجميع بعضهم بعضاً: «..... كل منا مذنّب فى حق الجميع وفى حق كل شيء. كائن على الأرض دون شك. وإنما كل فرد من البشر مسئول عن كل فرد فى هذا الكون». ونتيجة لهذا التوحد فإن الإنسان الذى يعرف جريمة جاره، عليه أن يتحمل وزرها كما لو كانت وزره هو الشخصى، مادام مشتركًا على نحو مباشر أو غير مباشر فى انتشار الشر فى العالم. إن فكرة العلاقة المشتركة بين الجميع بعضهم ببعض فى تيار الوجود الواحد هى أقرب ما تكون لنظرات تولستوى الأخيرة. وفى بحثه المسمى «عن الحياة»^(٩) يكتب تولستوى قائلاً: «إن عذاب المعاناة هو ذلك الألم الذى يقاسى منه هؤلاء الذين يكاولون قطع رابطة الحب بينهم وبين أسلافهم وأحفادهم وبين صر تلك الرابطة التى تصل بين الحياة البشرية وحياة العالم»^(١٠).

إن على كل إنسان أن ينطلق من «سرفاته من الشعور بهذا التوحد الحى، وإلا فإنه يحاطر بدفع شئ باهظ من جراء سوء فهمه لقانون الحياة الأساسى. إن جوهر الذنب التراچيدى لإنسان دستويفسكى الذى يؤدى به إلى المعاناة وإلى المرض وفى النهاية إلى الام قتل النفس المبرحة لحظة الاعتراف. إنما تكمن فى أن الإنسان يتبع مغمض العينين صوت شهواته الانانية مخالفاً بذلك التوازن الأخلاقى للعالم الذى هو أساس الانسجام الشامل.

«العزلة» الإنسانية التي تسبق حلول «مملكة السماء» و«الاتحاد» «بالكل» «فى شعور شامل بالذنب»: «... إن كل إنسان فى عصرنا هذا يسعى حثيثاً للابتعاد عن الآخرين أملاً أن يستمتع وحده بالحياة حتى الشمالة، بينما الحقيقة أن هذه الجهود التى يبذلها تأخذها بدلا من الشعور بالامتلاء بالحياة إلى السقوط فى وحشة العزلة التامة وتدفع به إلى الانتحار الروحى». ليس من قبيل الصدفة إذن أن زوسيميا يرى وهو يقيم الحكم على «ضيف الغامض» بالتوبة، أن فى هذا التطهير الأخلاقى الضرورى نوعاً من مآثرة التضحية بالذات: «سيفهمون مآثرتك (...) إن لم يكن الآن فى المستقبل، سيفهمون لأنك تكون قد خدمت الحقيقة، خدمت ما هو اسمى منها...». أما تيمترى كارامازوف فيقيم الحكم على نفسه إبان اعترافه لاليوشا عشية الحكم بالأشغال الشاقة فى المعتقل، مؤمناً بأن المعاناة نتيجة الاتهام الظالم هى الطريق الأوحى لتجاوز الروح الكارامازوفية وتربية النفس على الإنسانية العميقة الحق (انظر فصل: النشيد والسر).

على أنه ينبغى علينا أن نلاحظ أن الاستعداد لتحمل عار التوبة على الملا يصاحبه دائماً عند أبطال دوستويفسكى شعور جارف غاضب بالكراهية والاحتقار نحو الناس. إن المعترف هنا يبدو كما لو كان يتخذ منذ البداية موقفاً دفاعياً تجاه هؤلاء الناس الذين وقف أمامهم بالتحديد ليثقلوا توبته، إنه يكون مقتنعاً تماماً بأنهم مذنبون مثله والأهم أنهم كاذبون ومنافقون. وعلى

العواقب الأخلاقية النفسية للاعتراف تصبح بالتحديد - فى رأى دوستويفسكى - أصعب وأقطع الأوقات فى حياة من يعانى من الإحساس بالذنب، باعتبارها العقاب الأكبر الذى أرسله الله إليه جزاء ما أنتهك من القوانين، والأحرى أن هذا العقاب العادل ليس انتقاماً للذنوب بتدمير الإنسان، وإنما هو - على العكس من ذلك - كفارة لها، ابتلاء أخلاقى ضرورى قبل العودة المنتظرة إلى الناس والبعث لحياة جديدة. يرى دوستويفسكى أن الإنسان يلقى عن كاهله أحمال الذنوب عندما يعلن عن توبته علناً، متقبلاً كراهية الناس واحتقارهم له، باعتبارهما جزاءً وفقاً لانفصاله عنهم بجريمته المتكبيرة المستبدة. وعن صعوبة الحالة النفسية للإنسان الذى يدفع بأخر للاعتراف بذنبه يتأمل ليف تولستوى مقترحاً مشهد نخليودوف إبان إصدار الحكم على كاتيشوشا وذلك فى رواية «البعث». على أن الأمر الذى ظل أمراً شخصياً يخص ضمير البطل عند تولستوى، يظل عند دوستويفسكى حادثاً ذا مغزى إنسانياً شاملاً، ويظل حدث توبة الخاطئ علناً أمراً ذا دلالة كبرى فى الإبداع الفنى له، ليصبح فى الوقت نفسه مآثرته الإنسانية باسم البشر ومستقبل حياتهم وسعادتهم الشاملة. إن الإنسان، وهو يعانى من مشاعر الاحتقار والعار والاذلال الحتمية، التى لا مفر منها لحظة الاعتراف، يعطى بذلك للآخرين المثال للسلوك المسيحى الحق، الذى يهدف - كما يعتقد دوستويفسكى - إلى تجاوز الإنسان «لذاته» أى للعزلة والانانية والنظرة الفردية الضيقة للعالم. (انظر على سبيل المثال كلمات) «الضيف الغامض» «عن طبيعة»

هذا فهم غير جديرين باجتراحه هذه الماثرة. إن هذا «التحدي» من جانب المذنب تجاه القاضى، أى عندما يتحول المذنب ليقف مكان قاضيه الأخلاقى ليعرف ما إذا كان من حق هذا القاضى أن يعرضه للعقاب، هو تحد موجود تقريباً فى كل الصوارات الاعترافية فى روايات دستوفيسكى (انظر كلمات تيخون لستافروجين بشأن «أسلوب» اعترافه فى رواية «الشياطين»). لقد كان الكاتب يدرك وهو يدرس الأعماق «السحيقة» للنفس أن إخلاص الاعتراف الذاتى بالذنب، باعتباره فعلاً أخلاقياً ثورياً، يقف عند الإنسان على النقيض من واحدة من أهم مساعيه ألا وهى الحاجة إلى تأكيد «الأناء» لديه فى العزلة عن باقى البشر، الذين لا يملكون الموهبة على الوقوف ضد العالم الظالم والذين لا يرون الفرق بين الخير والشر، وهو ما يعنى عدم امتلاكهم حق الحكم والعقاب. وعن وضع هذا الشخص فى عالم «الجميع»، عالم اللامبالاة والقسوة، إنما أراد دستوفيسكى أن يحدثنا فى مقدمة روايته «المراهق»: «أنا وحدى الذى كشف مأساة العالم السفلى المتمثلة فى المعاناة وفى قتل الذات وفى الوعى بالأفضل ثم استحالة تحقيقه ثم - وهو الأهم - إيمان هؤلاء التعساء - وكلهم على هذا النحو - إيماناً راسخاً أن إصلاحهم لأنفسهم أمر لا طائل من ورائه! ما الذى يمكن أن تشد به أزر الذين يسعون لإصلاح أنفسهم؟ نمنحهم مكافأة أم نوليهم الثقة؟ لا أحد يمكن أن يكافئهم وليس هناك من يستحق أن نوليهم الثقة! ما هى إلا خطوة واحدة من هنا لتجد الرذيلة والجريمة (القتل) منتشرة فى أحوط صورها»^(٧).

لكن كل توبة تكون موجهة للناس، وفى التوبة بالتحديد إنما يعانى «الإنسان المتكبر» وتوضع «صلايته» على المحك. كثيراً ما تعتبر المعترف إبان قيامه باختبار إخلاص ونقاء ثورته حالة من الضعف فى كبح كراهيته لهؤلاء الذين تجاسروا على إصدار حكمهم الأخلاقى عليه وشعوره بأنه أصبح أدنى منزلة منهم، وأن السبب فى معاناته مرده إليهم. فى الوقت نفسه فإنه يشعر تجاههم بالاحتقار. إن الرجل الذى يتحمل هذه التجربة المروعة يستطيع بعد كل ذلك أن ينتصر على ما فى داخله من أنانية وعلى ضيق أفقه، ومن ثم يتخير الطريق الوحيد الصواب للخير الشامل (من المميز فى هذا الشأن قصة المباراة التى خاضها الأب زوسيماس). ويرى دستوفيسكى أن اتحاد الناس فى الإحساس بالذنب عن طريق التوبة العلنية هو أكثر أنواع العقاب الإنسانى، فضلاً عن كونه أفضل وسيلة لحل كل النزاعات الاجتماعية والأخلاقية يقول «الضيف الغامض» مبشراً: «على الإنسان أن يعطى - فجأة - المثل والقذوة وأن ينتشل روحه من برائن العزلة وأن يجترح ماثرة الحب الأخرى الشامل حتى ولو أتهم بالبله من أجل ألا تموت هذه الفكرة العظيمة. لهذا يبدو سلوك الإنسان لحظة الاعتراف نوعاً من الاستعداد النفسى لتحمل العقاب، ومن ثم فهى تتحد ما إذا كان الإنسان أهلاً لأن يدرك كونه معاقباً. من اللافت على وجه الخصوص فى هذا الصدد الاختلاف بين الأخوين ديمترى وإيفان كارامازوف، فكلاهما يستجيب على نحو مختلف تجاه

على أن هناك أمر آخر لا يقل بشاعة بالنسبة للبطل إلا وهو تبرير الذات، فعندما يعاني إيفان من جراء حاجته الشديدة إلى مستمع حقيقي ويدرك استحالة سد هذه الحاجة، يبدأ وعيه في خلق شريك وهمي ليبث اعترافه. وهكذا يظهر الشيطان، القرين اللغز والضمير المتمرد للبطل والشاهد المجهول على قاتل فيودور بافلوفيتش والمدعى الأخلاقي لإيفان. يقوم الشيطان - وهو يفضح الموقف الأخلاقي للبطل - بدفعه تجاه العدمية الأخلاقية («إن الله لا يخضع للقوانين») الأمر الذي يجب أن تكون نتيجته الطبيعية أن يتحقق مبدأ «كل شيء مباح». يقف إيفان وحيداً لا حول له ولا قوة أمام الأسئلة فظيمة لقرينه (... لا أستطيع احتمال هذه الأسئلة. من الذي يحق له أن يلقي على بهذه الأسئلة؟) وهذه الضرورة للاعتراف بالنقص في غياب المشاركة والتعاطف تدفع، ببطلان دستويفسكي إلى تفكك الوعي وإلى «ثانية» نفسية وأخلاقية. يرى مبدع المغتش الأعظم الذي يتكلم لمعاناة الآخرين أنه أن تملك حق تجاوز عذاباته الأخلاقية (لماذا أتعذب بوحش الضمير؟ من قبيل العادة. تلك العادة التي مارسناها البشرية على مدى سبعة آلاف سنة فما أن نتحرر منها حتى نصبح الهة). فانت غير مدرك أن هذه الأحكام هي العقاب الأكبر ذاته، وعلى الرغم من ذلك، فإن الجانب الإنساني في بطل دستويفسكي في نهاية الأمر هو الذي يتغلب على «ما هو غير إنساني».

(إن إليوشا وكاترينا إيفانوفنا وليزا وبقية أبطال المأساة الكارامازوفية لا يتخونون على الإطلاق موقفاً سلبياً تجاه إيفان الذي يحتقر الناس) إن ما هو إنساني يتماكب بعقيدة الحياة التي يشقى بها حتى النهاية ليظل

معاناة أخيه إليوشا. فإذا كانت ثقة ميتيا المطلقة وصراحته المتناهية أمام أخيه في جوهرها أحد أعراض بعث الروح الساعية إلى الخلاص من الرعب والعار، ومن الروح الكارامازوفية («ستستمع إليّ وستحكم عليّ» وسوف تصفح عني لأنني بحاجة لأحد أسعى مني يستمع إليّ...)، فإن إيفان على العكس من ذلك لا يسمح لأليوشا بالولوج إلى عالمه الداخلي وبخاصة في تلك الأوقات التي يكون فيها في أشد الحاجة إليه. إن إيفان في حاجة إلى «آخر» ربما أكثر من حاجة ديمتري إليه: ففي الوقت الذي يصدر فيه إيفان حكمه على الكون، فإنه يشعر في الوقت نفسه بالضلال تجاه معرفته بذاته، والسبب في عذابات الأخلاقية إنما يرجع إلى أن البطل لا يستطيع أن يدرك مدى نصيبه من الذنب في «الكارثة» التي حلت. إن إيفان وقد انعزل عن الناس ولم يعد بإمكانه أن يقوم بتحليل تصرفاته أمام «الآخر» بدأ يترجع إلماً بين تبرير الذات واتهامها، في الوقت نفسه فإن إليوشا كان يفهم الحالة النفسية التي يمر بها أخوه إيفان. كان إليوشا مقتنعا بأن على إيفان ألا ينفوس في طريق اتهام الذات والخطر والذي يمكن أن يؤدي به إلى الإخلال بالتوازن الأخلاقي والسقوط الروحي: «... إيفان قد قلت لنفسك أكثر من مرة إنك انت القاتل، لقد قلت لنفسك ذلك مرارا عندما كنت وحيدا طوال هذين الشهرين الفظيعين (...) لقد اتهمت نفسك (...) لكنت لم تقتل، أنت مخطئ، لست انت القاتل (...) إن الله هو الذي أوحى لي أن أقول لك هذا ولو جعلك هذا تكرهني منذ الآن وإلى الأبد».

مرصعة بالوصايا الإنسانية، مؤمناً أن عقاب الإنسان بيد أخيه الإنسان يجب أن يتم بعيداً عن النظم التي تحددها العلاقات الاجتماعية القانونية في الدولة البورجوازية. إن مبدأ «إن كل شخص مسئول عن الآخرين»، يجب - من وجهة نظر دستوفسكى - أن يكون هو المبدأ السائد في القضاء الروسى الذى أصبح - حقيقة - إنسانياً وعادلاً، أى أصبح يساعد بكل الوسائل على بعث الفرد الذى عانى من حالة الفوضى الروحية والعزلة. وعلى الرغم من أن «الاضطراب» القائم ينفى إمكانية الوصول إلى المثال المطلوب، فإن دستوفسكى كان يؤمن بأن الاعتراف هو نموذج المستقبل له.

هو ذاته حتى في وقت التوبة وفي المحكمة، الأمر الذى يناقض طبيعته تماماً. إن ثورة التطهير الروحي هي أمر مستحيل بالنسبة لإيفان، بينما هي أمر قريب إلى ديمتري (من الملاحظ أن إيفان يدرك ولكنه يرفض «نشد» أخيه) ^(٨) الذى يستطيع القيام به أمام العيون اللامبالية و«الجماعير» المتعطشة للفضيحة. ولكن على الرغم من أن البطل يرفض هذا الأمر - الذى ربما يكون هو الشيء الوحيد الذى فيه خلاصه - فإن دستوفسكى يقدم إمكانية البعث وشفاء الوعى المريض لإيفان كارامازوف، مشيراً إلى أن معاناة إيفان التي لا يبرء منها يمكن أن تصبح السبب وراء هلاكه معنوياً ومادياً.

ظل دستوفسكى يأمل أن يقدم المجتمع للمذهب (المجرم) إمكانية البعث والاستقامة على أسس مسيحية

الهوامش:

(٣) «الأخوة كارامازوف» لينتجراد، ١٩٧٧، ص ٩٦ - ٩٧، ١٨٠.

(٤) يعود مثل هذا الموقف الأخلاقى إلى تقاليد الفلسفة المسيحية المبكرة وثقافتها وإلى تغلغلها في إبداع دستوفسكى الفنى. ليس محض صدفة إذن - بل على العكس تماماً - أن يملأ هذا الإبداع بخصائص تصورات الكاتب نفسه. من الشيق في هذا الصدد أن نتذكر ملاحظة س. أفيرينتسيف بشأن قصيدة رومان سلاذكوبيفيتش، الشاعر الشهير في العصر البيزنطى الميكرو حيث يقول «فلنلاحظ هذه العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الكلمات والترجيع: إن الكاتب وهو يلحن الأسخريوطى

المصدر: دستوفسكى مواد وأبحاث، ج٦، أكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتى، معهد الأدب الروسى، لينتجراد «تاركا»، ١٩٨٥ ص ١٢٩ - ١٣٦.

(١) كتب باختين: «... فبواسطة شكل البوح الذاتى الاعترافى وحده يمكن أن تقدم. في رأى دستوفسكى الكلمة الأخيرة عن الإنسان، كلمة معادلة له تقريباً ميخائيل باختين. مشكلات الإبداع الفنى عند دستوفسكى موسكو، ١٩٦٣، ص ٨٣.

(٢) ليست كلمات ديمتري إلى اليوشا قبل اعترافات «قلب حار» شعراً من قبيل الحساس الغارغ وإنما هي رجاء بالغ الإخلاص: «اسمع، إذا انفصل فجأة مخلوقان عن جميع

في مقالها «مواد عن نستويفسكي في أرشيف تولستوي»
 في كتاب مختارات ياسنايا بوليانا، ١٩٧٤، تولا، ص ٨٥ .
 ٨٨ .
 ل. تولستوي. أعمال الكاملة، موسكو، ١٩٦٣، مجلد ٢٦ ،
 ص ٤٣٠ .
 الأعمال الكاملة ، ج ١٦ ، مسودات «المراقب» ، ص ٣٢٩ .
 يقول ميخايل لافيوشا عشية المحاكمة: «... إن إيفان يدرك
 معنى التشديد، أنه كم يدرك إيفان معناه، لكنه لا يستجيب له
 ويظل صامتا. إنه لا يؤمن به».

لا يصلي من أجله في الترجيع، وإلا أصبح الأمر غير ذي
 مغزى، وإنما هو يصلي من أجل نفسه أو من أجل كل من
 في المعبد (ديا إلهي أنقذنا) وهو ينظر إلى ذنب يهوذا
 كما لو كان ذنبه هو، ويشعر باتساع قاع الجحيم أمام
 يهوذا كما لو أن هذا الأمر يمثل تهديدا له أيضا. (س .
 أفرينتيسيف. الإبداع الفني في الأدب البيزنطي المبكر،
 موسكو، ١٩٧٧، ٢٣٦).
 (٥) لقيت تعاليم الأب زوسيماف في «الأضواء كازامازوف» اهتماما
 خاصاً وتعاطفاً من جانب تولستوي. راجع ١. بوكروفسكايا



ARCHIVE

العدد القادم من إبداع: <http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الإسكندرية بوتقة الثقافات

عدد تذكاري بمناسبة الافتتاح العالمي لمكتبة الإسكندرية
 يشارك فيه مجموعة من الكتاب والأدباء والأساتذة المتخصصين.

عواطف



ها انا مضطرب للكتابة اضطراراً، فما من وسيلة أخرى للبوح. ولابد أن أفصح عن الامى ومعاناتى، قبل أن تسحقنى
مأساتى ولا يوجد من يمكننى أن ألجأ إليه، أو أتحدث معه عن أزمى وعذاباتى.

شاب طويل عريض، متعلم، وبلا حيلة. موظف مرموق، أضع برامج للكمبيوتر، وأحل مشاكل ومعضلات، أما حياتى
ومشاكلتى، فلا يستطيع أن يحلها كمبيوتر، ولا يوجد لها - حتى الآن - برنامج.

فما المشكلة؟ هل هى المشكلة؟ أم أنا المشكلة؟ أهى قصة حب؟ أى نوع هذا من الحب؟

كم أشعر بالاضطراب، ولا أدري كيف أعبر عن أزمى ومأساتى. قد لا أتمكن من السرد بطريقة مسلسل منطقية، وقد
لا أستطيع أن أبوح بكل شئ... لكنى بحاجة شديدة للكلام، للتخلص مما يجثم على صدرى، ويكاد يكتم أنفاسى.

من أين أبدأ؟ يبدو أن أسهل شئ، أن أبدأ من البداية الأولى، منذ مولدى.. ولدت بلا أم! إذ ماتت أمى وهى تلدنى،
وربما أنا السبب فى موتها!

لا يمكننى أن أعبر عن مأساة أن تولد بلا أم. وإذا كنت ممن لهم، أو كانت لهم أم، فانت بالتأكيد لن يمكنك أبداً أن
تعرف خبرة أن تولد بلا أم. لقد عانى أبى الكثير معى، أو هذا ما سمعته بقوله عشرات، وربما مئات المرات.. وتحملت
أختى عواطف، وهى فى التاسعة من عمرها مسئوليتى. فكيف تصبح طفلة فى التاسعة أم؟! وكيف تتعامل مع رضيع لا
يعى أنه ولد بلا أم.

وقبل أن أصل إلى سن السابعة، فقدت أبى! كيف حدث هذا؟ ولماذا؟

اجتمع الأهل وتباحثوا فى كيفية التعامل مع هذين الصغيرين. طفل فى السابعة، وطفلة فى السادسة عشرة. وهنا -
وهذا موقف لا يمكننى أبداً أن أنساه - وقفت أختى تعلن لهم جميعاً إصرارها على أن يبقى أنا وهى معاً فى بيتنا. وأنها
قادرة على أن تتصرف فى معاش أبى الضئيل بحيث يكفينا تماماً! ورفضت أخذ أى مساعدة من أى أحد!

كم سمعتهم يتحدثون عن أختي، وأنها بالف رجل. صبية صغيرة، لكنها تبدو أكبر من سنّها، وتتصرف بمنتهى العقل والحكمة. ثم حققت المعجزة، واستطاعت أن تنهى تعليمها الجامعي وأن تقف إلى جوارى حتى أخرجت في الجامعة.

بعد وفاة أبي، كان الأهل والأقارب يأتون إلينا - تقريباً - كل يوم، ثم ظلت الزيارات تتباعد وتتباعد، إلى أن توقف بعضهم عن مجرد السؤال. لكن هذا لم يؤثر كثيراً في عواطف. وبالنسبة لي أصبحت عواطف وحدها هي كل شيء. فهي أمي وأبي. وكلمتها لا ترد ولا تناقش. فكل شيء في حياتي يتم بناء على رغبة عواطف وإرادتها.

في الصباح الباكر، توقظني، ونجلس معاً لتناول طعام الفطور. ثم توصلني إلى مدرستي، قبل أن تنطلق إلى مدرستها. ثم نعود معاً إلى البيت، فتحضر لنا الغداء، وأنا أساعدها..

كل حياتنا معاً. أقول لها كل شيء، وهي - أيضاً - تحكي لي عن كل شيء. ودائماً تساعدني في دراستي، وتتابع باهتمام تفوقى ونجاحي. عشنا معاً - برغم الحرمان - سنوات جميلة ممثلة حباً ورقة وحناناً.

ويوماً جاءت إحدى قريباتنا، وأخذت تحاول أن تقنع عواطف بالزواج.

لم أكن أعلم كل شيء، ولكنني رايت بوضوح إصرارها على الرفض، فلا يمكن أن تتركني هنا وحدي. ولا يمكن أن تسمح بدخول رجل إلى بيتنا ليتحكم فينا.

كانت صغيرة، تدرس بالجامعة، لكنها تتصرف كأنها حقيقية، تحافظ على ابنها من رجل غريب يدخل إلى البيت كزوج أم.

تكرر هذا الأمر، وهي في الجامعة، وبعد أن أنهت دراستها وأصبحت مدرسة بمدسة الأطفال القريبة من بيتنا.

تكرر الأمر عدة مرات، ودائماً لها نفس الحجج.. أنني ما زلت صغيراً، وأنها لا يمكنها أن تتركني في هذه المرحلة، وأنا في أشد الحاجة إليها.

لا يمكنني أن أنسى معاناتي العميقة، وأنا أسمع كلام إحدى قريباتي، وهي تقول لي إنها تضع حياتها، وأنتي لابد سأكبر يوماً وأتركها وحدها. وأن عليها أن تلحق نفسها قبل أن يفوتها قطار الزواج.

لم أحتمل، واضطرت إلى الكلام مع عواطف، قلت لها إنها لا يجب أن تضع حياتها من أجل أن تتزوج و.. و..

وبالرغم من أنني كنت دون الثالثة عشرة، إلا أنني تكلمت كرجل يحاول أن يحافظ على مستقبل شقيقته. أتكلم كرجل، لكن - للأسف - الدموع ملأت عيني، فأخذتني عواطف في حضنها، وهي تقول لي إنها لن تتركني أبداً، إذ لا معنى للحياة عندها بدوني. فأنا كل شيء لها. وإنها لا يمكن أن تحب أي إنسان في هذا الوجود أكثر مما تحبني أنا.

في هذه المرحلة، ولأول مرة تقترب من بعضنا البعض، أكثر مما يجب؛ ماذا أقول؟! كنا - في داخلنا - نخشى أن يأتي يوم ما ونفترق. نخاف بعمق من المجهول، إذ إن وجودنا لا يكتمل سوى بالوجود معاً.

كنا نشتهي ببعض، ونخشى هذا الموت الذي يلاحقنا. خوفنا الأكبر أن يأخذني - فجأة - الموت منها، وخوفي الأعظم أن تخفني عواطف من حياتي.

صبي وشابة صغيرة، وخوف عميق، وفزع، ورغبة قوية للاقتراب والتوحد، وبعدما عبرنا باندفاع مجنون حواجز مقدسة لم يعد من الممكن التوقف أو التراجع.

وهنا لا يمكنني أن ألقى بكل شيء عليها وحدها. صحيح هي الأكبر، وهي التي تقودني، ولكنني كنت أستجيب لها، بل أندفع في الاستجابة. لم أتوقف ولم أفكر أن أتوقف ولم أكن قادراً على التوقف.

كانما كنا نحارب المجهول، ونلقى أي شيء يمكن أن يفرقنا. نتشبث ببعض ضد الموت والفرار والعدم..

لم نتحدث عما حدث، لن نتكلم مطلقاً! حياتنا تسير كما كانت، ولقائنا يتجدد بشكل تلقائي، وبلا كلمات. هي تبدأ وأنا في انتظار أن تبدأ.

الم تغيير علاقتنا؟! بالتأكيد حدث شيء، ما بيننا. أعلن أننا - لفترة من الزمن - كان كل منا يشعر بوجود الآخر، ويتعامل معه، دون أن تتلاقى نظراتنا.

هل هذا صحيح؟ أم أنا وحدي الذي أصبت بهذه الحالة المؤقتة؟ بالعكس هي أصبحت أكثر انطلافاً، وإشراقاً، ومرحاً، وجمالاً!

أمعقول أنا وحدي الذي كنت أعاني؟! بينما هي تتصرف، وتتحرك بمنتهى التلقائية، والانطلاق، والحب؟! 

لكنني - بعد فترة - وجدتني فجأة أقول لها كلاماً أصبر به عن إحساسي العميق بالذنب العظيم. قلت كلاماً بسيطاً يعبر عن معاناتي. وحاولت ألا أرحها، ودون أن ألقى عليها بالخطأ، فاستمعت إلي بلويلا صامتة، ثم وجدت الدموع تنهمر من عينيها. فقلت بعنف، وأحسست أنني ارتكبت خطأ فوق خطئي الأول!

اعتذرت لها بصدق، وأنا أقول لها إنني في أشد الحاجة إليها، وإلى أن أبوح لها بما يؤلمني ويعذبني. فقالت: لك ما تشاء.

ولفترة، عشنا معاً، دون تلامس. ثم فجأة، ولا أدري كيف حدث هذا، فجأة اندفعنا معاً نحطم كل ما حاولنا أن نعيد بناءه، فقط تدثرنا بالكثير من الكلمات. فلا يجب أن نفترق أبداً. حتى الموت إذا جاء، يجب أن يأخذنا معاً! والله نفسه يرانا ويعلم بحالنا، إذ خلقنا في هذه الظروف، فليغفر لنا، وهو الغفور الرحيم.

إن مثلنا كمثل أبناء آدم وحواء. فهم وحدهم ولابد أن يتزوجوا من بعضهم البعض. حتى أبناء آدم، كانت لهم أم، وأب، وأخوة. أما نحن فبلا أم ولا أب، ولا أحد. أننا وحدنا في هذا العالم القاسي.

واستمرت علاقتنا، وربما كل منا يشعر في داخله ببعض الألم، أم كانت هذه - أيضاً - الأمل وحدي؟! 

ثم ظهر بيننا شيء جديد. مشاعر قوية جداً وعنيفة، إنها غير عواطف على. ما هذه الغيرة؟ وما معناها؟ إنها تعاتبني حتى على نظراتي!

لم تكن فى حياتى اى علاقة حقيقية مع اى امرأة اخرى. حتى ايام الجامعة، لم تتطور علاقتى باى من زميلاتى الى علاقة حميمة، لم يتجاوز الامر علاقة الزمالة.

لادرى - الآن - سبب عدم تطور او استمرار اى علاقة من علاقات الزمالة بالجامعة؟! هل انا السبب؟ ام ان عواطفى السبب؟

استشعر بعمق غيرة عواطف، وخوفها الشديد ان تأخذنى، اى امرأة اخرى. فأتعامل مع غيرتها بمنتهى الرقة. إلا اننى بدأت أشعر بالضيق الشديد من هذه الغيرة العجيبة؛ وأحسست - باللعجب - بشذوذ هذه الغيرة! لكننى كنت هذا كله بداخلى. فانا - حقيقة - لا احب اى أحد فى هذه الدنيا، كما احب عواطف. ولا أتصور ان يأتى علىّ يوم، احب اى إنسان اخر كما احبها.

إلا اننى - فى إحدى الثورات - اضطررت ان اقول لها إنها كل شىء لى، وإنها أعظم حب فى حياتى، لكنها لا يجب ان تجعلنى أشعر اننى مراقب، أو اننى دائماً محل شك واتهام. فكان ردّها انه لشدة حبها الجنونى لى، وخوفها العميق ان تفقدنى، أحياناً لا تستطيع ان تسيطر على مشاعرها. إنها شعرة، تلك التى تفصل بين الحب والامتلاك!

ولم أفتن - إلا بعد فترة من علاقتنا - إلى امر فى غاية الخطورة والأهمية. فلم أطلق صبراً، وعبرت لها عن خوفى من حدوث حمل. فأكدت انها تصنع كل ما فى وسعها حتى لا يحدث. ثم قالت: إن الله معنا، وعالم بحالنا، وإن يفضحنا!

أستمع لحديثها عن الله، ووقوفه معنا بقلبي. من التعجب، والدهشة. ولكنى لم أجرق، ولا احب. ان أعبر عن دهشتى. وبعد فترة أحسست - أنا شخصياً - بما تقوله عواطف عن الله الذى يقف معنا، ويغفر لنا، ويرحمنا. فهو وحده العالم بحالنا، وهو الذى خلقنا فى هذه الظروف القاسية، وهو - أيضاً - الذى وضع الحب داخلنا.

فماذا ترك لنا؟! وكل شىء فى هذا الوجود طوع بنانه؟! أخرج إنسان لحظة واحدة عن مراده؟! إننا نتحرك، ونتصرف بناء على قوانين خلقها هو داخلنا. إنها قوانينه التى تصنع كل شىء.

سنوات مليئة بالمشاعر والأحاسيس. وكما شعرت بالذنب العظيم، أحسست - أيضاً - بمعنى الغفور الرحيم. سنوات إلى ان أنهيت دراستى بكلية التجارة، وعملت بإدارة الكمبيوتر بالبنك المجاور لنا. وفى البنك قابلت «أفكار» زميلتى التى تكبرنى بثلاث سنوات، وهى المسؤولة عن تدريبى، وتسليمى عملى الجديد. بدأت علاقتنا، كعلاقة عمل عادية. ثم أخذ الامر يتطور بيننا ببسر وسهولة. إنها الأرواح. تتلاقى، فتتعارف، وتتألف، وتتسجم. وكأننا بلا سبب.

ويوماً بعد يوم، تقوى علاقتنا وتتشابك، ويفهم كل منا الآخر بسهولة، وبلا كلمات. ساعات طويلة، أنا وهى مع الكمبيوتر. نعمل معاً، ونفكر معاً، ونتفاهم معاً. فتتألق معجزات هذا الوجود، وما وراءه. وأعود، وأسأل نفسى، ألا يمكننى أن احب، وأتعلق سوى بمن تكبرنى بسنوات؟!

وتسألني عواطف عن عملي الجديد. فأجيب بصدق وبساطة. ثم تسألني عن أفكار وظروفها، أسألها وطريقتها جعلتني اتحسس بوادر أزمة فيدات أخفي بعض الأشياء ثم وصل بي الأمر إلى الكذب ويبدو أنني تعلمت الكذب متأخراً، فلم أتمكن من إتقانه. وخاصة أن لعواطف قدرة عجيبة على رؤيتي من الداخل.

وبينما علاقتي تتعمق مع أفكار، كانت علاقتي تتأثر وتتوتر مع عواطف. إلى أن سألتني بمنتهى الوضوح عن حقيقة علاقتي بأفكار؟ فوجدتني غير قادرٍ على الإجابة. لم أرتب من قبل، كيف أجيب على هذا السؤال. فهدمت تلغثمي جيداً. فيدات أدافع عن أفكار ودورها المهم في حياتي. وأنه لولاهما لما أمكنتني أن اتقدم في حياتي العملية.

توترت علاقتنا طويلاً، وفي هذا الوقت حادثتني أفكار بمنتهى الصراحة عن الموضوع الذي أتجاهله دائماً، ولا أتحدث عنه مهما أشارت إليه من بعيد أو قريب... إلى أن قالت: أرجوك قل لي بصراحة ووضوح، هل تنوى الزواج مني؟ كيف أجيب عليك يا أفكار؟! كيف أتزوجك، وأنا زوج لأخرى تحبني وتعبدني، وأنا أعيدنها عبادة..

وكيف يمكنني أن أرفضك يا أفكار؟! لا يمكنني أبداً أن أخيب رجاءك في. فإنا لم أعش طوال حياتي تجربة مثل تجربتي معك.

عواطف هي حياتي الأولى، هي أمي، وأختي، وزوجتي. هي طفولتي، وصباي، وشبابي الأول، أما أنت يا أفكار، فعلاقتي الناضجة.

علاقتنا شيء آخر تماماً.. علاقتنا ناضجة مكتملة، تقابلنا حينما كنت أنا رجلاً وأنت امرأة. فتلاقت أرواحنا وتفاعلت بيننا موجات أثرية غامضة.

أنا لا يمكنني أبداً أن أتركك يا أفكار، ولابد أن أتصرف كرجل، يعمل المستحيل، من أجل أن يظهر بالمرأة التي يتمناها.

أنت حبي الناضج الكبير، وبيدك لا يمكن أن أتحقق رجلاً وإنساناً، هل يمكن أن أترك مثل هذه العلاقة، التي قد يعيش الإنسان عمره كله، ولا يجدها.

إنها تبدو.. أحياناً - كأنها مرة واحدة، مرة واحدة في العمر!

قد تجيء، وقد لا تجيء. ربما مرة واحدة ربما في حياة البعض قد تتكرر، وربما لا تتكرر أبداً.

سأفعل المستحيل، لكي أحتفظ بك يا أفكار، لكن كيف لي أن أشرح لك مشكلتي؟! وكيف يمكنك أن تفهمي عمق علاقتي بعواطف؟!

عواطف هي أمي وحبيبتي، هي من لا يمكنني أبداً أن أتركها مهما حدث..

أنا - يا أفكار - لو تركت عواطف من أهلك، عندئذ لن أكون أنا أنا!

لو تركتها لن أصبح إنساناً أصلاً. كيف أشرح لك؟؟ هل يمكنك أن تفهمي عمق أزمتي الوجودية؟

الأمر ليس كلمات، ولا مشكلة فكرية. الأمر - في حقيقته - صراع وجودي، يمزقني من الداخل. إنه داخلي الذي يتمزق ويصترق. أنت يا أفكار التي أنارت روعي حين تلاقت مع روحك، فمعاً استطعنا أن نحلق فوق كل ماديات الحياة وصعوبتها.

وبدونك تفقد الحياة كل شيء رائع ومشرق وجديد. فانت التجدد، والبهجة، والنمو، والابتكار. ومن خلاك يمكنني أن أصبح أباً. فانت من يمكنها أن تهني الذرية، والامتداد، والخلود.

بدونك أرى الحياة سكوناً، وخمولاً، ومواتاً ويدون عواطف أيضاً - لا يمكنني أن أعيش... هي أصل وجودي، وسبب حياتي، فلولا عواطف ما كنت أنا.

فانا وعواطف لنا نفس الأصل والجذور، هي توأمتي التي أعشق كل ذرة فيها، هي حبي الأول العميق، هي حبي وأنا أتعلم معنى أن أحب.

أكان يمكن أن أصبح إنساناً بدون أن أتذوق تجربة الحب الحقيقي مع عواطف؟ طريقته العميقة في الحب، هي التي خلقتني إنساناً قادراً على الحب، تعلمت الحب من خلال حبها لي.

عواطف - يا أفكار - موجودة بداخلي بحيث لا يمكننا أن نفصل عن بعضنا أبداً.

عشت فترة مؤلمة من الاضطراب، والتمزق، والخيرة، ويدون أي كلمات، ومن خلال حدسها العميق، كشفت عواطف حالتني فسألتنني ببساطة: قل لي ماذا تريد؟ قل من تحب؟ أم تنوى الهرب، والزواج منها؟؟؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

فجأة وجدتنني غير قادر على الكلام إطلاقاً..

- تكلم لا بد أن تتكلم.

- أرجوك. ترفقي بي.

- نعم. سأترفق بك كما عودتك. ولكن قل لي ماذا افقدته في، ووجدته لديها؟ أي شيء ينقصني، وأنا أحاول أن أحققه

لك؟

- الأمر ليس كذلك على الإطلاق. أنت لا ينقصك أي شيء. أنت الحب، والرقعة، والعطف، والحنان، ولكنك أولاً وأخيراً

أختي.

- نعم. الآن تقول أختي؟

- إنها الحقيقة.

- أهذه فقط الحقيقة؟

- نعم. وأمي أيضاً.

-

..وحبيبتى أيضاً..

..والحل؟؟؟

.. أتزوج أفكار وتبقى علاقتنا كما نحن.

.. أهذا ما تريده؟

.. هذه هى الطريقة الوحيدة لكى نعيش معاً. فكل منا فى أشد الحاجة إلى الآخر. وأنا لا أستطيع أن أعيش بدونك، ولا بدونها، (أردت أن أقول لها إن أفكار هى التى يمكنها أن تنجب لى، ولكنى لم أقُل).
.. أنت تحاول أن تحقق لنفسك كل شيء، وعلى حساب أى شيء آخر.

.....

.. وكيف تريد منى أن أحتمل، وأنا أراكما معاً تتهامسان، وتتناجيان؟!

.. أتريدان أن أترك لك البيت؟

.. ها أنت تهددنى.

.. أبدأ. والله.

.. افعل ما تشاء..

ها هى تضعنى أمام مسئوليتى، وتترك الأمر لى! فأنطلق إلى أفكار أدعوها للزواج، وأدعوها للعيش معنا فى بيتنا.

لا ترحب أفكار بأن تبدأ حياتنا مع أختى، فأتكلم كثيراً، وأدافع، وأقول أشياء كثيرة، و... و...

أفكار عاقلة جداً وحكيمة، إذ قالت إنها ستوافق على زواجنا، وستحقق لى رغبتى فى أن نعيش مع أختى فى بيت واحد. لكنها تؤكد لى أن البداية الصحيحة - لحياتنا، لأبد أن تكون بعيداً عن تأثير عواطف. أه يا أفكار. أنت لا تعلمين كل شيء، فما بالك لتعلمين! الأمر كله الآن، أصبح لى. فماذا يمكن أن يحدث، وكل منهما تحذرنى بطريقتها بعيداً عن الأخرى. وكل منهما تحذرنى من الأخرى، فكيف يمكن أن نعيش معاً فى بيت واحد؟! وهل ستكتشف أفكار حقيقة علاقتى بعواطف؟ وهل يمكن أنا وعواطف أن نخفى حقيقة وعمق ما بيننا؟

وهل يمكننى أن أتوقف عن علاقتى بعواطف؟ هل يمكن أن أصل إلى هذه القسوة؟

لأبد من المخاطرة، وإلا ما تحقق شيء. ومن أجلى، ومن أجلهما معاً، كانت مغامرتى الكبرى، يوم زواجى من أفكار، وبخولها إلى بيتنا.

وإذ كنت في غاية القلق والتوتر، حدث ما لم أكن أتوقعه، فمن أول لحظة دخول أفكار إلى البيت، تحولت عواطف تحولاً كلياً. تحولاً لم أستطع أن أفهمه! إذ بدأت تخدمنا بمنتهى الكرم والبساطة وتصنع لنا كل شيء! في الصباح عندما نستيقظ نجدها قد أعدت لنا الإفطار، وكذلك عند الغداء، والعشاء، وترفض أن تساعدنا في أي شيء، حتى الشاي تجهزه لنا!

الحقيقة شعرت - ولا أدري لماذا - بأنني عميق، ولم أعد أحتفل أن أرى عواطف تخدمنا، وعندما أصر على أن تساعدنا ترفض بشدة، وتقول إننا في شهر العسل فاقول لأفكار أن تساعدنا، فإذا بعواطف ترفض نهائياً، وتقول إن أفكار عروسة، ولا يجب أن تصنع شيئاً، وعندما أحاول أنا أن أساعدها تقول لي يهدوء: يمكنني أن أخدمكما ولكني لا أحتفل أن نجتمع أنا وأنت على خدمتها.

كانت تترك لنا البيت أطول وقت ممكن! وكنت أعبر لها عن قلقي عليها، وعلى تأخرها، فتقدم أي نوع من الحجج. ثم عندما تعود إما أن تعد لنا الطعام، وإما تدخل إلى حجرتها.

ملاني شعور عميق بأن عواطف لم أفهم تغييرها، ولم أستطع أن أتحدث معها، وهي أيضاً لم تتحدث معي! حتى شعرت لأول مرة، أن وجودنا معاً نحن الثلاثة، أصبح أمراً جنونياً حقاً. فهل يا ترى أنا وحدي من شعر بهذه المشاعر؟

لم أعد أحتفل أن تخدمنا عواطف! ولا أحتفل بصمتها، وألامها، ولا أعرف كيف أنهى هذه المعاناة المؤلمة. وفي الوقت نفسه، أتوجس بشدة من أفكار وإذكانها، فكم أخشى أن تعرف أي شيء، عما بيني وبين عواطف.

إلى أن جاء يوم، وأعدت لنا العشاء، وبعدما أكلنا معاً وقبل أن نذهب للنوم، أخذتني فجأة في حضنها بقوة، وقبلتني بتأثر شديد، وكانني مسافر، ثم تركتني، وبخلت حجرتها: <http://Archivebeta.org>

اضطرت أن أعبر عن قلقي لأفكار، لكنها لم تر في الأمر شيئاً يستحق كل هذا القلق.

لم أتم تلك الليلة الطويلة المظلمة، وامتلات نفسي بكوابيس سوداء، وبخيالات معتمة، وفكرت عدة مرات أن أقوم إليها، ولكنني جيتت وترجعت!

وفي الصباح انتظرت دعوتها لنا للإفطار، ولكنها لم تأت، فقممت، فلم أجدنا تعد الإفطار، طرقت باب حجرتها فلم ترد، فدخلت لأجد جسدها مسجى بلا حراك فلم أتمالك نفسي. ولم أفق إلا على أفكار، وهي تحاول أن تجذبني، وأنا متشبث بعواطف، ودموعي تبلل كل شيء.

بصعوبة شديدة أقف، وأرى أفكار أمامي، وبيننا يرقد هذا الجسد الجميل في سكونه النهائي، بينما روحها الحبيبة أشعر بها تحلق من حولي، في انتظار اللحظة الموعودة لتأخذني إليها للأبد.



براءات

يا سيدَّ الجُرح، يا أعشابَ ترتلي

يا بوحَ خطوى، ويا أرضى وتأوىلى

يا فتنةَ الكُشفاء، تكسوتنى فئاشعُها

أنت اليَقين، تبدئُ فى تفَاصِلي

على شطوطك تاريخى يَجْدُنِي

وتُسَلِّمُ المسُ سيمَها لآزمِلي

منذُ التقينا، وثوبى لم يسع جسدِي

والريحُ «ناصرتى» والجوعُ قنديلِي

فكيف يشرقُ جرحُ نازفٍ أبدًا؟

وكيفَ أحياكَ يا أغلى أباطيلي؟

عبدالرزاق الهامس (*)

عرف القارئ، العربي جمال الغيطاني روائياً وأشهر ما عرف به روائيته (الزيني بركات)، وكتاب (التجليات)، ولكن الغيطاني بدأ إنتاجه الإبداعي قصاصاً^(١) وكان نشره لمجموعته «أوراق شاب عاش منذ ألف عام، سنة ١٩٦٨^(٢) هو العمل الذي لفت نظر النقاد اليه، واستمر يكتب القصص القصيرة بكثافة متفاوتة من مرحلة إلى أخرى عبر مسيرته الإبداعية التي كانت تتخللها إصداراته الروائية.

بل إن أعماله الروائية ذات المنحى التراثي سواء التاريخية منها أو الصوفية كانت تُسبق في العادة بقصص ذات طابع تراثي كذلك، تمهدها، وتنهض بدور المختبر الأولى الذي يجرب فيه الغيطاني إعادة صياغة الوقائع التاريخية وتمثل الأجواء الصوفية، وتشكيل الشخصيات المناسبة، التي تتحول من شخصيات قصصية متفاوتة الأهمية ملغما هو الشأن في قصتي «كشف اللثام» و«ناطق الزمان»^(٣) إلى شخصيات محورية في روايته الشهيرة.

فالقصة القصيرة في مجمل الإنتاج الإبداعي السردى عند الغيطاني أشبه بالجزر والمنطلق الذي يعبر عن الفكرة البكر والبذرة التخيلية الأولى التي تنمو وتزهو لاحقاً فتتفرع وتتوسع في الشكل الروائي المتأنى^(٤).

ولعل من أسباب هذه الظاهرة ما تمتاز به القصة القصيرة من خصائص تجعلها شكلاً فنياً أقدر من سواها من الأشكال السردية الأخرى على مواكبة التطورات السريعة في الواقع، وتحقيق التفاعل السريع

الحكاية وتأويلها في قصص الغيطاني

(٥) استاذ بمعهد الصحافة - جامعة تونس الأربلي.

خصائص البناء:

البداية العادية المندرجة ضمن سياق غير معين:

منطلق القصة أو بدايتها هي اللبنة الأولى فى بنائها الذى يتعاضد فى التناهى وفق خطة محددة تنتهى باستكمال معمارها الخاص، وتبسط خيوط حيكاتها عبر أرجاء النص، لتتقود المتقبل، وتوقع به وفق استراتيجيتها المحددة سلفاً^(٧) وتختلف طبيعة البداية بطبيعة المرحلة الأولى مما يعرف بوضع الانطلاق. قد تكون البداية حدثاً هاماً تتوالى الوقائع لتفسيره وتتشعب المتابعة السردية لإضاعة خفاياه. كما يمكن أن يكون واقعة تقضى إلى تتابع عاوى ومنطقى لجملة من الأحداث المرتبطة بها، حتى إذا اطمأن المتلقى لنسقتها الهادئ تقع المفاجأة غير المنتظرة التى وقع الإعداد الجيد لها بما يذره واضح النص من معطيات بثت بعناية لتستثمر لاحقاً^(٨).

وتتميز قصصاً الترام والفندق ببدايتين عاديتين بل بدائيتين باهتتين، أى أنهما لا تمثلان أى تنوّ خاص فى سلسلة الوقائع. لقد تعدد الفيطاني أن يشعر القارئ بأنه إزاء حدث مألوف لا يثير اهتماماً، ففى الترام بدأ النص بنقاط تتابع وكأنما بصدد متابعة سياق معهود وثبت فى البداية إشارات نصية تدل على أننا إزاء وقائع تحدث مصادفة، وتبعث على المزعج. وتقع إلى الاسترخاء بدلاً من التنبيه والتحفظ، فقد قدمت إحدى المذيعات بالقناة الثانية مقابلة مع رجل قال إنه مؤسس جمعية أصدقاء الترام، والبرنامج يقدم شخصيات يتم اللقاء معها بالصدفة وقدمته المذيع «بروح فكهة».

أما قصة الفندق فتبدأ كذلك بنقاط تتابع وبجملة استئنافية (... غير أن ما لفت الانتظار تلك الإعلانات التى

والمباشر مع واقع شديد الاهتزاز والتغير والتعقيد والتنازم^(٩) لا يعنى هذا باى حال من الأحوال أن القصة مجرد شكل مسعف للتعبير عن اهتمامات ظرفية عابرة، بل إنها فن متميز عن سائر الفنون السردية فى شكل بنائها وفى عمق تعبيرها عن أدق خلجات الواقع، وعن فلسفة مبدعها.

الترام والفندق:

اخترت فى هذا المقال أن أقت على بعض هذه الجوانب من خلال الاهتمام بنمط متميز من الأعمال القصصية لـ الفيطاني معتمداً على نموذجين هما قصصى الترام والفندق^(١٠) وتتعلق القصة الأولى ببروز فكرة الاهتمام بالترام على أنه مرفق للنقل العام من أقدم مرافق النقل العمومي.

لقد بدا أن هذا الاهتمام تم بشكل عفوى ليتحول إلى شأن عام، وقضية وطنية، فتجدت قوى اجتماعية عارمة لإعادة الاعتبار له والاهتمام به بعد طول إهمال وتحول أمره إلى قضية مصيرية فى حياة الناس غطت على غيرها من اهتماماتهم، وتفاعلت الآراء والمبادرات حولها حتى أفضلت إلى صراع خطير يشق المجتمع.

أما قصة الفندق فهي قصة بروز فندق فى القاهرة من فنادق سلسلة الـ (تى.تى) وتحول الفندق من مرفق سياحى إلى قلعة تتحكم فى حياة المدينة والمجتمع خاصة بعد إشرافه على مهرجان سينمائى عالمى. وأصبح يشد اهتمام الناس من أبسطهم إلى أخطرهم شأن ، حتى غدت قضية وجوده وما يأتية من أنشطة قضية أخلاقية تهدد الاستقرار الاجتماعى وتنبئ بمجابهة عارمة بين أنصاره ومنتقديه.

التناظر على خط مائل من البداية العادية بل الباهتة نحو نهاية محددة متفجرة، ويجسد كل حدث تنوء أعلى من سابقه وأقل من لاحق، فالخط المتصاعد المائل هو مسار مؤلف من نرى متعاقبة تجعل المستقبل يلتهل باستمرار متسلقا مسارا غير متوقع يسلمه فيه العادي إلى الغريب، ويوصله الغريب إلى الأغرب إلى الامعقول والمتفجر. كذلك كان الشأن فى قصة الترام من بداية باهتة تتعلق بحديث غوى مازح حول الترام إلى مواجهة اجتماعية، وأزمة وعى الآباء (يسمعون مواليدهم الجدد الترام) أما قصة الفندق فيدأت بتبنى فندق سياحى هو: التنى. تى لمهرجان سينمائى، وانتهت بسعى الفندق الأجنبى للاستيلاء على مظاهر السيادة فى البلد، وتهديده للسلام الاجتماعى واحتقاره حتى لجشت الأموات من بؤساء مصر. ولكن مالذى يشغل هذا الحيز المائل المتصاعد من البداية الباهتة إلى النهاية المتفجرة؟

هذا الحيز مشغول بوحدات نصية متميزة، هى فى قصة الفندق حلقات سرية تواكب تعاطف شأن التنى. تى. فى حياة المجتمع وتعرض سيطرته المتنامية على مختلف الدواليب الهامة فى المجتمع من رعايته للمهرجانات إلى تأسيسه لفضاءات ترفيهية متعاطفة واندخاله وسائل إعلامية جديدة بدأت توجه للرأى العام وتصنع ميولاته، حتى بلغ الأمر بالفندق إلى طرح مبادرات لحل مشاكل تنظيف المدينة، ومشاكل المواصلات، والحفاظ على الأمن بالشوارع المحيطة بالفندق من قبل قوة الأمن الخاصة به. وتتوالى الوحدات النصية فى سياق سردي يواكب تطور الأحداث بصيغ يطفى عليها طابع الرصد الحيادى، ينقل فيها الراوى الأحداث والانطباعات بتجرد.

بدأت تظهر خلال الشهر الأخير عن مهرجان مصر العالمى للفنون السينمائية، والذى سيقام تحت رعاية فندق التنى تى^(٩) وهكذا يبدو النص وكأنه متابعة لسياق متقدم غير معين.

ولكن صيغة الاستئناف على غير معين هى وجه من وجوه إثارة تعاضد المتلقى المفترض لعله فراغ النص^(١٠).

فالجملية الإستئنافية تشير إلى حصول مالفات الأنظار بعد تواتر مضمر لوقائع لا تلفت النظر، لعلها وجود الفندق، وظهوره ضمن ما يحدث يومياً من تشييد للفنادق السياحية.

البناء النصاعدي والتأليف النصي:

تتوالى الوقائع فى قصتى الترام والفندق تواليًا تصاعديا فالحدث اللاحق ينهض ويتجه على الدوام نحو التصعيد، أى الزيادة من حدة التوتر وتضخيم ما بدأ بسيطا، والانتهاه إلى وضع متنازم يدهش المستقبل، ويجعله دائم التعجب من تطور أحداث بسيطة، بل تافهة لتصل إلى حدود مذهلة غير متوقعة تلامس حدود الانفجار الشامل، وفى هذا الإطار تنتزل تلك البداية الباهتة التى هى علامة بنائية مقصودة لاستكمال وضع التناظر مع النهاية المتنازمة، ولكن هذا التناظر لا يتم بين نقطتين متقابلتين أفقيا ينهض بينهما بناء هرمى يتناوبه التصاعد والانحدار نحو عقدة تحدد وتتفرج كما هو شأن البناء الروائى الكلاسيكى، ولاهو ذلك المسار المنحنى الذى حله نقاد القصة القصيرة وسماه صبرى حافظ مسارا هلالى الشكل^(١١) إننا أمام تناظر من نوع آخر هو

والتحقيقات والمقابلات التي أجرتها كل من صحيفتي الأخبار والجمهورية حول الموضوع. كما تستعرض هذه الوحدات المتمايزة ردود أفعال المسؤولين، والأجهزة السياسية والدوائر الثقافية والتربوية، والسلطات الأمنية، وآراء قطاعات واسعة من الرأي العام في الأماكن العمومية، وفي الهياكل الرسمية المؤيدة للاهتمام بالتزام، كما تستعرض بعض ردود أفعال (الاصوات المشككة والمعارضة من أجل المعارضة) أو (المعارضة تحت الأرض) التي وزعت منشوراً سرياً في عريات الترام (تدعو فيه إلى اليقظة والحذر).

هذا التغليف بين نصوص فرعية متضاربة هو عماد البناء في هذا القصص وتلك تقنية دأب عليها الغيطاني في العديد من أعماله حتى تلك التي نُعتت بالترائية أو قصص الحرب، إذ يتألف القص من وحدات فرعية يربط بينها خيط سردي رفيع يجسده صوت الراوي المحايد الذي يقدم الأحداث ويستعرض ردود الأفعال عليها.

الراوي العليم أو الراوي من الخارج:

الراوي في قصتي الترام والفندق راوٍ محايد لا يحكم نفسه في الحكاية، لا يستعمل ضمير المتكلم (المفرد أو الجمع) وهو حريص على إظهار حياده إزاء ما يقع، يكتفي بنقل ما ينتهي إلى علمه من وقائع وروود أفعال، فهل هو راوٍ من الخارج أقل علماً من الشخصيات التي يخبر عنها؟

يوشك المحلل للنص السردى في القصتين أن يحكم بذلك لولا ما يتردد في النص من تأطير للوقائع وتعليق عليها هو أقرب إلى صيغة الرؤية من الخلف التي يكن فيها الراوي عليمًا، ملماً بكل المظاهر والدواخل^(١٧).

مثل قوله (بدأت تظهر في الصحف اعلانات تحتل فيها ربع صفحة فارغة إلا من كلمتين فقط: تى. تى) أو قوله: (فى ليلة الافتتاح القى المدير العام لتي. تى القاهرة كلمة) و(فى منتصف العام الحالى أعلن فى اليوميات أن التى. تى قرر تخصيص عريات حديثه مستورده من فرجينيا لتنظيف الشوارع) أو قوله فى مفتتح وحدات سرديّة تتابع ردود الأفعال على المستجدات وتنسبها إلى ذوات يحتل إزائها الراوى موقع الراصد المحايد: (عبر أحد الكتاب عما يساوره من قلق خاصة مع الدعاية المكثفة لهذا المهرجان) أو ما ورد فى مفتتح وحدة أخرى: (سرت الدهشة بين الناس، وتعجب المواطنون وأبدى معظمهم أسفاً...).

أما فى قصة «الترام» فالنص مؤلف من نصوص فرعية يقدم لها الراوى يعلق عليها بالحيد نفسه الذى رأيناه فى قصة الفندق، حتى لكان القصة تبدو جماًعاً لوحدات نصية متمايزة، ولكنها متضاربة فى الإحاطة بتطور شأن الترام وأنشغال الناس المتنامى به. البداية العادية الباهتة تجسدت فى نص يعرض وقائع المقابلة التلفازية مع مؤسس جمعية اصصدقاء الترام وفى مقابلة جعلت (المشاهدين فى تلك الليلة يهزون رؤوسهم لمدى الهيافة التى وصلت إليها برامج التليفزيون). وتتوالى الوحدات النصية، متضمنة افتتاحية الأهرام لليوم التالى للمقابلة التلفازية، والتى دعت إلى الاهتمام بالموضوع على أساس أن (مايجرى محلياً وعالمياً يجب ألا يشغلنا عن أمور جوهرية فى حياتنا)، كما تضمنت الوحدات التالية تعميمات التنظيم السياسى الداعية لمناقشة القضية، والبرامج التلفازية التى خصصت للأمـر،

لكن النص لا ييوح بكل ما يضمن، بل لعله يصرح أحيانا بغير ما يبين^(١٣) فهل تتحول القراءة المؤولة في هذه الحالة إلى ضرب من الافتراض أو التجنى على النص؟ هل تتحول إلى مجال لإسقاط أحكام هي محض تخمين؟ ما العاصم من مثل هذا الانحراف في تأويل النصوص؟

لا بد لرسالة المبدع من قارئ متعاضد يؤول النص ويملا فراغاته ويفك الغازه التي وضعت عن عمد، وفق خطة مسبقة ويهدف محدد سماعها أمبرتو إيكو الاستراتيجيا النصية^(١٤).

إزاء خطة مبدع النص يجب أن تنهض خطة المؤول والتي تنطلق من استبعاد العفوية وافتراض القصد والإحكام.

تنتقل من الظاهر المعلن ولاتكتفي به، بل تغوص من خلاله إلى الباطن والمسكوت عنه، عليها أن تنطلق من الإشارات النصية باعتبارها مفاتيح تأويلية تحفظ المؤول من الإسقاط والاعتباط، ولكن تلك الإشارات وما تتضمنه من رموز لا يحب الركون إليها باعتبارها رموزاً صريحة أو ثابتة، فكثيراً ما يخفي الرمز نفسه قدراً من الترمويه، ويمارس تسمية مقصودة، فلا يتأتى النظر بالمعنى الدفين إلا بعد تجاوز تلك التعمية، والنفاذ من ظلال الترمويه لتحويل الرمز إلى وسيط شفاف، ونافذة تضيئ المعنى^(١٥).

العفوية تستر على النوايا المبنيته، والحياد ترمويه للاحتياز:

الانطلاق من الحادثة العادية بل التافهة في قصة الترام والمتعلقة بتقديم مقابلة مع رجل يدعو إلى تأسيس

كتول الراوى في قصة الفندق (تلك بعض المعلومات التي عرفت، لكن المؤكد أنه ما من نزيل ألم بكل جوانب التي تحي). أو كاستبطان الراوى لأحلام الناس بعد أن اثير موضوع الترام بشكل واسع؛ (عندما أطبق الملايين من أهل البلاد جفونهم استعداد للنوم احتل الترام في أذهان معظمهم صورة من تلك الصور التي تتوالى قبل النوم). في السياق نفسه تنزيل تلك التعاليق التي تتخلل الوحدات النصية وتؤلف بينها والتي تتجاوز مستوى النقل إلى ضرب من التقويم، والحكم اللصيق بمواصفات الراوى العليم، من ذلك ما ورد بقصة الترام: (يمكن القول أنه بعد عدة أيام نما شعور بين جميع الفئات بالتعاطف مع الترام...).

ولنا أن نتساءل ما الداعي إلى هذا الضرب من التبتير؟ ما الدافع إلى تبني صيغة الراوى من الخلف أو الراوى العليم، وتلوينها بقدر كبير من الخيال، حتى كادت تلامس صيغة الرؤية من الخارج؟

من أشكال البناء وصيغ السرد إلى تأويل النص القصصي:

ما من مجال للاعتباط أو المجانية في الأعمال الفنية، وكل اختيار لشكل بنائي يعينه أو لصيغة سردية محددة. هو تقنية مقصودة واختيار استقرت عليه إدارة المبدع لبلوغ هدف محدد في تعامله مع المتلقى.

ولكن هذا الهدف لا يدرك بسهولة أو لا يدرك كله بسهولة، لأن النص هو في حاجة إلى قراءة علمية، قراءة تتجاوز الظاهر إلى الباطن، والمصرح به إلى المسكوت عنه، بين صيغة الخطاب ومراميه الدفينة مسافة ضرورية على المتلقى قطعها من خلال جهد ينصب على النص الذي يعد وسيطاً بين المبدع والمتقبل.

تواكب هذا التطور وتكشف خلفيته الحقيقية التي طالما تستررت بإعلاء شأن مصر، والتعريف بها، وجعلها تلحق بركب التقدم بعد طول انغلاق (يكفى مصر فخرا ان العديد من المجلات العالمية ستذكر اسم مصر عند نشر اخبار مهرجان التى. تى. وأن مجلة النيوزويك التي تطبع عشرة ملايين نسخة ستخصص ربع صفحة في عددها الصادر يوم افتتاح المهرجان، وهذه خير دعاية لمصر التي حان لها ان تلحق بركب المهرجانات السينمائية بعد طول انغلاق).

ليس هذا إلا قناعاً للأهداف الحقيقية التي بدأت تتصاعد الشكوك حولها بدءاً من تعبير (أحد الكتاب عما يساوره من قلق خاصة مع الدعاية المكثفة لهذا المهرجان). ويتحول الأمر إلى مصدر للمواجهة بين مناوئى الفندق ومهرجانه ومؤيديه الأقوياء، فاتهم المنتقدون بأنهم (يشوهون وجه مصر).

وبدأ الناس (ينتقلون من الدهشة إلى التعجب فالأسف مما انتهى إليه الوضع وانتقلوا لاحقاً إلى مهاجمة الفندق والمهرجان) خاصة بعد العثور على جثة المصرى الذى مات قرب الفندق.

وحرص واضع النص على إفراد الحادثة بوصف تفصيلي بليغ الدلالة: (عثر في شارع ضيق جانبي هادئ قريب من التى. تى على جثة فتى يرتدى جلباباً من الدمور، تحيل الرقبة، بارز عظام الوجنتين والضلوع، يبدو أنه قدم من إحدى قرى الصعيد الأعلى، وجد إلى جواره متدلي به رغيف من ذره، وجين قديم، وبقيا بصلة خضراء، وقليل من الملح المخلوطين بالكمون، وتذكرة أوتوبيس بقرش، وفردة أستيك، وعنوان بالكوبيبة بالباهة

جمعية اصدقاء التزام والحرص على إبراز الطابع المرح بل المستخف بالأمر، والذي ظهر من وصف المذيعة بأنها ذات روح فكهة، وتعليق المشاهدين على (مدى التفاهة التي وصلت إليها برامج التلفزيون) والتدرج من ذلك في اتجاه تصاعدي ليتحول التافه إلى قضية. الأمر الذي دفع (مدير هيئة قمع المعارضة إلى عقد مؤتمر اذاع فيه نص المنشور، واتهم بعض الدول الأجنبية، واعترف بوجود معارضة للأهداف القومية المؤيدة للترام والتي عبرت عنها الجماهير تعبير اذهل العدو قبل الصديق).

هذه التقنية البنائية ذاتها هي التي اعتمدت في قصة الفندق كذلك، والتي جعلت هذا النزول ينمو شأنه في غفلة من أهل البلد ليتحول من مجرد بناية سياحية إلى دولة داخل الدولة، يتمدد كالأخطبوط ليسيطر على الأنشطة الثقافية والاقتصادية، ومجالات الخدمات لينتهي إلى استبدال مقومات السيادة بأجهزة خاصة مثل (فرق الأمن الخاص بالتى. تى). ويستبدل كل ما هو مصرى بما هو غربي، بل أصبحت جثة المصرى (الغبان، الذى مات في شارع محاذي «التي. تى» مصدر للخل ومظهر غير لائق يجب استبعاده، إذ (ماذا يصبح الموقف لو رأى أحد النزلاء تلك الجثة؟ كيف يبرر «التي. تى» أمام أعضاء المهرجان - الذى يرهأه - وجود الجثة لو لمحها بعضهم) لقد تحول الفندق ومهرجانه السينمائي الذي يرهأه من ظاهره عادية، ومألوفة إلى حقيقة مفزعة، ونموذج لسياسة تبع الوطن للأغراب، وتستهيئ بأرواح أبناء البلد من البوساء.

ونسج واضع النص خيوط الحبكة بعناية لاستثمار ما بذر في أرجائه من إشارات نصية متدرجة متصاعدة،

كل ذلك هو جزء من صياغة الحكمة القصصية من قبل واضع النص، والتي توالت بما بث في النص من إشارات تدل على أن الأمر حصل وتطور بشكل عفوي ودون تدبير مسبق. بل إن النص يلح على ذلك إلحاحاً غريباً مريباً، فاللقاء مع صاحب الدعوة لإنشاء جمعية أصدقاء الترام تمت دون (ترتيب مسبق) وجريدة الأهرام التي كتبت من الغد افتتاحية حول الموضوع (لا تبدى اعتراضاً على تشكيل هيئة قومية للنهوض بالترام طالما أن نشاط الهيئة لم يتعرض لأسس المجتمع وقيمه ومثله). كما أن الأجهزة الأمنية التي (تعوّد الناس أن لها موقفاً من كل الأمور الصغيرة والكبيرة لم تعلن موقفاً).

وفي الاتجاه العادي والعفوي تتالت الملاحظات المتعلقة بفضائل الترام، مثل آراء علماء الاجتماع (الذين ابرزوا الجوانب الإيجابية في جلسة الترام، مثل تعميق المشاعر الإنسانية والروح الاجتماعية فراكب الترام يواجه الجالس أمامه ويتلاحم بمجاوره) (في عصر توشك فيه الآلة على افساد كل ما هو إنساني وجميل) وفي ذات السياق العفوي وردت ملاحظات أحد أساتذة الفلسفة بجامعة عين شمس الذي اعتبر (أن الجلوس في الترام ينفي عنصر الغشرب لدى الإنسان). وكذلك حديث أحد أطباء القلب عن علاقة السير البطيء للترام (بضمان عدم توقف القلب المفاجئ).. وأكد أن الانتقال بالترام أفضل وسيلة لمرضى القلب) كما صرح أحد مديري شركات الإعلان الكبرى التي تعمل برأسمال مصري غربي مشترك. ويشكل تلقائي - (أن الترام أفضل أماكن الإعلان) أما قائد شرطة الآداب فاعتبر - دون مقدمات ظاهرة - (أن حوادث النشل تقل كثيراً بالترام) وقال (إن خدش حياء الإناث يقل فيه كثيراً

على ورقة قبض عليها بيده اليمنى، بهتت حروف الكلمات فلم يمكن الاستدلال على تفاصيلها، حول ذراعه ريط منديلاً آخر به خمسة عشر قرشاً، وحجاباً مثلاً قديماً، لا يرتدى أحذية، أو ملابس صوفية، أدى ذلك إلى تجمده برداً كما أثبت الطيب).

هذا الوصف الدقيق المحايد في الظاهر، بليغ في تصويره الانقسام الاجتماعي المتولد عن تقابل البؤس والشقاء الذي يكابده أبناء مصر، ومظاهر الترف المسرف المستفز الذي يجسده فندق التي. تم ومهرجانه.

فالوصف هنا يخرج عن وظيفته المألوفة في القصص والتي طالما اعتبر بموجبها معطى زخرفياً تزيينياً، أو مواطن هذنة واسترخاء في الحكاية لينهض بوظيفة أساسية في بناء القصة ونحت محطات توترها القصوى^(١٦) خاصة إذا استعملت فيه هذه اللغة المتميزة التي تقترب فيها القصة من توجه الشعر^(١٧) وتجعل النص أشبه بالمرثية المؤثرة.

المصري العريان إلا من جلباب الدمور الضعيف، النحيل، الجائع، الصعيدي المغترب في مدينة لا نصير فيها ولا معين، لا يصيب من الطعام إلا البصل وخبز الذرة والجبن القديم ولا يعرف رفاهية الإقامة والتنقل، يركب المواصلات المضنية بقرش، تشمل الجميع مما حدا (بالمواطنين) للتعليق على ذلك الاهتمام الواسع بالترام أثناء وقوفهم في مختلف الطوابير، أما مكاتب الجوازات، والجمعيات التعاونية، ونوافذ الحجز، وبنوك العملات المحلية والأجنبية ومكاتب السجلات المدنية).

استبدل التظاهر بالعفوية بقرارات حكومية طالت كل الميادين، وأنشئت الأوسمة المشيدة بالترام، وتحركت الأجهزة الدعائية، والإعلامية، (نمقدت الندوات، والموائد المستديرة، والاجتماعات المغلفة والعامية ونصبت السرايدات وكتبت اللافتات) لصنع وعى جديد يتمحور حول الاهتمام بالترام حتى سمي الآباء مواليدهم الجدد باسمه.

عند هذا الحد انفجرت المواجهة، فتحركت جماعات (المعارضة العامة تحت الأرض ونددت بجريمة صرف أنظار الناس عن المشاكل الحقيقية ودعت إلى الليقطة والحذر) وأصدرت منشورا بهذا المعنى (وزعته في بعض مركبات الترام).

حافى القدمين، يحمل عنوانا بهتت حروفه، انهار قبل أن يبلغه، فمات ضحية الفقر والفقر ليس له من رصيد غير خمسة قروش وحجاب لم دفع عنه غائلة الموت بردا تحت جدار برج التي .تى.

هذه هي المؤسسة المؤثرة التي ينهض الوصف بإبرازها والتي رسم واضع النص معالمها بعناية مضاعفة خاصة عندما يصبح الميت عارا في بلده وسوء يجب حجبها عن أنظار النزلاء، المرفهين الأغراب من أعضاء المهرجان.

وبهذا تكتمل الخطة فيتحول العادى والمألوف الى غريب وصاعق. وتتناظر البدايات الخافتة والنهايات فى هذا النص، الذى يوهم بالعفوية ليعبر الرعى بالقصدية لاحقاً.

لاتساع مكان الوقوف وعدم إتاحة الفرصة لاهتزازات كثيرة تنبع الاحتكاك... فعربات الترام حافظت على قيم المجتمع ومثله). وكان زحف الترام على وعى الناس يتم وسط تأكيدات العديدين (إن الموضوع يتم بشكل تلقائى) هذا التأكيد المريب على العفوية وانعدام الترتيب المسبق أو النوايا المبيتة هو المقدمة الضرورية والصفة اللازمة لفضح الحقائق الدفينه، والتي لا تقل عن كونها مؤامرة محكمة التدبير انخرطت فيها كل دوائر المؤسسة المسككة بتقاليد الأمور فى المجتمع، هدفها (صرف انظار الناس عن المشاكل الحقيقية) بذلك بدأ يهمس البعض ويبدأ آخرون ترويح (إشاعات معينة ونكت تدور حول الترام).

وهذا ما جعل (المباحث العامة تهدد بانها ستخسب بشدة على أيدي كل من يحاول الخروج بمعارضته عن حيز القول والاحتجاج) ولوحظ أن ضابطاً خاطب شاباً صغيراً ينشط فى إحدى الخلايا السرية وهو يصغفه (لماذا تتوجهون إلى العمل السرى وأمامكم العديد من النشاطات التي يمكن لكم الاشتراك فيها، لماذا تعبرون عن رأيكم فيما يجرى حول الترام؟). وهكذا تحول العفوى إلى مبيت، والتطوعى إلى قسرى خاصة عندما أعلن وزير التعليم (أن الترام قد تقرر إدخاله كمادة دراسية أساسية يشترط النجاح فيها للانتقال من مرحلة إلى أخرى) وأذيع نص اختبار نموذجى حوله كالأتي: (اكتب خمسة عشر سطرًا حول الترام موضوعاً عدد العجلات بالمركبة الواحدة، ومقدار المسافة الفاصلة بين العجلة والأخرى).

ما يقرأ وبين ما يرى، ويتم الجمع بين تذوق الفن وتذير قضايا المجتمع الخطيرة، وهو ما تطرحه أعمال الغيطاني القصصية في منتصف السبعينات والتي ترشح بمواقف الاحتجاج السياسي^(١٩).

وكانت بالنص هو ضرب من صياغة فنية محكمة لصرخات الرفض والاحتجاج على أعاصير الانفتاح التي دمرت وعى الناس وفرمت في الوطن للأغراب بدعوى التجديد وللحاق بركب التطور بعد طول انفلاق. ولكن مسالة النص مسالة تأويلية تقودنا إلى أبعد من ذلك. إنها تقودنا إلى كشف الطرق المتوترة والخطط المموهة التي يبدعها «صناع الوعي» وإلى تبين خطط وأضع النص في فضحها بتسخير جهاز فني رفيع. لقد حرك كل خيط اللعبة ليعرض الأمر وفق ما أراد صناع الوعي أو المصالحيون بالمقول كما قال شلار، وارتدى جبة الخياد.

تأمل النص يوقننا على حقيقة أننا إزاء لعبة مركبة، هدفها كشف المستور والمموه، وغايتها النهائية الفضح، والتشهير.

اجتهد الغيطاني في القصتين أن يعرض الوقائع كما رغبت مؤسسة صنع الوعي المزيف في تقديمها، بالمواصفات المموهة التي تزعم باطلا أن الأمور تتم بالصدفة، وأن اللقاءات والتصريحات والجلبة الإعلامية حول التزام هي أمور عفوية وأن مبادرات الاهتمام به هي نابعة من إرادة تلقائية، كما أن ظهور فندق التي. تي وإشرافه على المهرجان السينمائي العالمي، إنما يتم في سياق عادي وإيجابى يخدم مصر وأهلها ويجلب الخير

ولكن عرض هذه الوقائع في القصتين في تطورها من التافة إلى الخطير وفي تصاعدها من العفوى إلى المدير يحتاج صياغة سردية محددة توهم بالحياد، لذلك تحتم ذلك التعديل الذي أنجزه وأضع النص على صيغة الراوى العليم، الذى يلم بكل الظواهر والدواخل ويسمع لنفسه بالتعليق والتقويم، فذلك صيغة تورط الراوى فى الاحتياز فى مقام هو فيه شديد الحرص على إظهار الحياد، لذلك لمع السرد بنبرة حيادية قوية، وعدل التبيين حتى لا يمس صيغة الرصد من الخارج، والتي يكتفى فيها الراوى بنقل الأحداث بتجرد وترك المجال واسعا أمام المتلقى لينهض بتفعيل النص وفق عبارة أمبرتو إيكو.

الغيطاني وكوابيس تهميش الوعي وضياح الأوطان:
الأدب الرفيع فن موقف هذا ما ينتهى إليه دارس قصص الغيطاني ومؤول نصوصه، كل شئ ينشأ وفق رؤية محددة عمادها إشراك المتلقى بل توريطه فى متابعة ما يبدو عاديا، ويتطور ليتقلب غريبا يصاغ صياغة هادئة بعيدة عن الخطاب المباشر الذى يفسد فى الفن كل قضية. خطى المتلقى عبر تعرجات النص ومجاهله، يمد قنوات التواصل عبر مراكمة الإشارات النصية والرموز التأويلية اتى تحوله من متابع عرضى لمشهد هادى إلى شريك فى الموقف الراض لمظاهر المغالطة والغين تحول إلى مناهض عميق الاستياء من مؤمرات تهميش الوعي، وبصرف النظر عن القضايا الجوهرية باختلال وتصخيم محاور اهتمام جزئية وتافهة وفق خطط «صناع الوعي» المتلاعبين بالمقول كما يقول هيربرت شيللر^(٢٠) وهكذا تتم المطابقة عند المتلقى بين

العميم.

وتوقفنا القراءة المتدبرة على خلفية هذا الرفض وهذا

الاحتجاج الذي ربط بواقع المبدع وماضيه. فالإشارات النصية التي أحالت على انتفاض الوعي في قصة الترام، وعلى مناهضة مهانة الوطن والأهل في قصة الفندق ارتبطت بالمعارضة تحت الأرض، وبالصعدي المقهور وهي من مكونات الجوهر الدفين لمؤلف هو سليل المعارضة تحت الأرض وابن جبهة من عمق الصعيد^(٢٠) لكانتا بالفيطاني وهو ينتج منه يصدر عن بواعث نفية في وعيه، توجه نحو الانخراط في أدب المناهضة لمظاهر الرذالة والرذلة.

والحق أن مؤسسة صنع القرار وتشكيل الوعي المرئف كانت تتصرف عن عمد، وفق خطة مبيتة، والحق كذلك أن واضع النص الذي ليس قناع الحياء كان يتصرف عن عمد، ويستهدف فضح النوايا المبيتة من خلال حيلته المركبة أي فضح المبيت بالمبيت، وفضح العفوية عبر قناع الحياء المموه، وكتنا بالمبدع يلعب مع الشيطان ليبتك سره، ويكشف خبث نواياه غير استعمال أدواته التي من أهمها قناع التكرار، الذي يساير به الوقائع ويوجب تفاعلات الوجه الحقيقي لواضع النص الراض لتزييف الوعي، والمحتج على بيع الوطن ومهانة الأمل.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهوامش:

- (١) نشر الفيطاني أول قصصه بعنوان «زيارة» في مجلة الأدب اللبنانية وذلك سنة ١٩٦٢ = ذكره = مامون عبد القادر العمادي = في كتابه = جمال الفيطاني والتراث مكتبة مبدري القاهرة: ١٩٩٢ - ص ٦.
- (٢) م. ن ص ٦.
- (٣) جمال الفيطاني الأصول القصصية للج ١ ص ٦٩٠، ١٤٩ طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.
- (٤) انظر، عهد الرزاق الهاماني، رسالة مكتوراء حول فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ وجمال الفيطاني دراسة في البنية والتأويل ص ٣٣ كلية الآداب - متوبه - تونس.
- وكذلك، نعيمة الحاج مبارك: قصص نجيب محفوظ وجمال الفيطاني في ميزان النقد التونسي: القدس العربي لاعربي بتاريخ ٩ آب ١٩٩٩ ص ١١.
- (٥) انظر، سمير حجازي: التفسير للسهول لوجي لشيرخ القصة القصيرة مجلة فصول. المجلد ١١ العدد ٤ سنة ١٩٨٢.
- (٦) قصة الترام، المجلد ١١ من الأعمال القصصية للفيطاني، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩١ ص ٥٣٩ قصة الفندق م. ن ص ٥٥٥.
- (٧) انظر امير اتوايكو، القاري، في الحكاية المتعاضد التأويلي في النص من الحكائنة. استرانتيجا لما وراء النص - ترجمة انطون ابو زيد -

- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء/ بيروت، ط ١ ١٩٩٦ من ٢٦١.
- (٨) شعب حليبي، وخليفة البدالية في الرواية العربية، مجلة الكرمل العدد ٦١ بتاريخ خريف ١٩٩٩ من ٨٩.
- (٩) قصة الفنق، الأعمال الكاملة المجلد ١١ ص ٥٥٥ كل الشواهد اللاحقة من النصين ستجعلها بين قوسين دون إحالة.
- (١٠) امبراتوركي، م. - سابق، دور القارئ، ص ٦٢ - ٦٣.
- (١١) صبري حافظ، الخصائص البنائية للتصويرة، مجلة فصول، المجلد ١١ العدد ٤ سنة ١٩٨٢، ص ٢٤.
- (١٢) Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire. L'analyse structurel du récit. E. Seuil communication 8: 198 pp 147-148.
- و كذلك محمد القاضي، تحليل النص السردي: نشر دار الجنوب بتونس سنة ١٩٩٧ سنة ١٩٩٧ من ص ٤٧ - ٤٨.
- (١٣) انظر. Paul Ricoeur= De L'interprétation: E. du Seuil 1965 p. 16
- (١٤) امبراتوركي: م سابق من ص ٦٢ - ٦٤.
- (١٥) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة واليات التاويل: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ١ ١٩٩٤ من ص ٤٤ - ٤٥.
- (١٦) انظر. Gérard Genette: frontière du récit communication. 8 E. Seuil 1981 pp 163-164
- كذلك Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits IBID: pp 14-15.
- (١٧) سمير حجازي: التفسير السيميولوجي لشعور القصة القصيرة، م سابق ص ١٥٧.
- (١٨) انظر. هيريت شيلر: المتلاعبون بالمقول ترجمة عبد السلام رشوان: عالم المعرفة: العدد ٢٤٢ سنة ١٩٩٩ فصل تقنيات تشكيل الوعي من ص ٣٩.
- (١٩) كتبت قصة الترام في مايو ١٩٧٦ وكتبت قصة الفنق في أكتوبر ١٩٧٦ (انظر المجلد الثاني من الأعمال القصصية م سابق). وفي هذه الفترة اشتد الصراع بين دعاة الانفتاح وخصومهم من انصار المحبة للناصرية وقد كان الفيلاني منخرطاً في هذا الصراع عبر إصداره مجموعة من القصص علي خلفيته من أشهرها ذكر ما جرى لأرض الوادي تخيل فيها بيع التيل في مزاد عالمي.
- (٢٠) ماسن عبد القادر العمادي، جمال الفيلاني والتراث، م سابق من ص ٦ - ٦.



غرف العائنة ، مقام بارد



«إلى نجيب محفوظ..»

دون وصاية من أحد»

شجرة الجميز العتيقة تضرب جذورها في أعماق الأرض تطلع بجذعها الضخم ليتوزع فروعاً فوق القبة التي تظلل مقصورة خشبية لولى فقير، يقعد على بابهِ الشيخ إبراهيم، تنفطر كتلته البدنية فوق العتبة، يرفع كفيه إلى العمامة ليحجب عنها رخات المطر الذي بدأ ينهال في حبات كبيرة، يلحس القطرات عن ظاهِر اليد، ثم يسدها في قبضة نحو السماء الغائمة صائماً: للعائنة بتضبيب بعض بالصفايح. ويضرب بقدميه الأرض التي تتلقى المطر، فيتشربها ترابها ليكون طبقة طينية خفيفة.

خلت الشوارع من المارة، فقد عاد الناس إلى دورهم خشية المطر الغزير، وجروا معهم أولادهم عنوة، فراحوا يتصايحون على الأبواب المفتوحة ومن وراء قضبان النوافذ. والكلاب مالت إلى الحوانط، توارى نفسها من الليل.

والأذن المنصنة يمكنها التقاط مواء القطط خلف أسوار الحديقة المهجورة المجاورة للمقام.

وهناك أمام الساحة التي يقام عليها المولد، ترتفع بعض الدور عن مستوى الأرض، تتساند جدرانها الطينية خوف الانزلاق إلى السطح المنخفض، بين هذه الدور تبدو دار الحاجة وحيدة في لونها، فقد اعتنت بدهانها بالجير الأبيض الناصع، ورسم الفلقاش على واجهتها الجمل يرفع الهودج وينقاد بخنوع ليد صبي صغير، وعلى الجانب الآخر باخرة تمخر عباب البحر الهائج، وفوق الباب بالضبط كتب باللون الزهري الواضح حجج مبرور.. وذنب مغفور.

كانت الحاجة تقف تحت الكتابة بالضبط، تتوسط بابها مستندة بكلتا يديها على الضلفتين، يضيء وجهها الوردى طرحة بيضاء مرسوم على حوافها ورد صغير.

استغرقتها وحدة الشيخ إبراهيم وقلة اعتنائه بالاختفاء داخل المقام من رزاز المطر، وتتردى في جنبات صدرها صدى فرجه الطفلى، فمصصت شفاهها تعجباً من خلق الله: سبحانه.. ونادت عليه، فقد حرج صوتها الممزوج ببقايا أنوثة لم يفلح الطواف ورجم إبليس في تقليصها: واد يا ابراهيم.. ادخل من المطر.

وطوح بيديه نحوها، ثم رفعهما مرفقاً بهما فى الفضاء: يآء..

- تاخذ برد يا اهلبل.

- انت مايك.

وفى تلك اللحظة رأت جيرانها يخرجون بالمناقد ليشعلوا فيها قطع الخشب، فسرعان ماسيرفع أذان المغرب، وتقتحم العتمة المكان، وتسحب معها برد طوية القارص، فعادت بظهرها إلى الوراء، وأخفتها ظلمة الدار.

الشيخ إبراهيم ظل يقهقه بصوت عال مبتهجاً بأغنية الأولاد وهم يتحلقون حول النار: يامطره رضى.. رضى، على رأس بنت أختى.

ويزداد ابتهاجاً كلما رأى الأمهات يحاولن إسكانهم فلا يستجيبون، ويردد معهم بصوت خفى: يامطيه يضى.. يضى....

وكان المطر يتجاوب مع الأصوات المبهلة فيشدق عنقوانه، يهطل بقوة فوق الأسطح ليبلل صناديق الغلال، وأعواد الحطب، وجرار الجبن، وحبال الغسيل، وينسأل إلى تراب الشوارع فيحيله إلى طين تفوح منه الرائحة الكامنة للأرض، ويتضاعف انهماره رغم استجداء الأمهات وهتافهن له: على بلادك.. على بلادك..

ويكرحك الشيخ إبراهيم فرحاً: ماحدث سامعك الميايكه وقعوا فى بعض خلاص.

عادت الحاجة من عمق الدار، وجعلت المنقد أمام الباب، لاقت الكيروسين على القطع الخشبية، ومالت عليها لتشعل فيها النار غير أنها ظلت واهنة، فمالت الحاجة تروح عليها بذيل الجلاب.

وتلاشى صوت الشيخ إبراهيم فجأة، وبقيت أصوات الأولاد وحدها تتجاوب بين مسافات الدور، وتدوم فى الساحة، وتتصاعد من الأرض فى اتجاه معاكس للمطر.

كان الشيخ إبراهيم قد لمح فى خلفة ماتحت الجلاب، فأنحل فكه السفلى، وسال منه روال ديق، وثبتت حدقتا العينين - رغم البعد - فى مكان بعينه، وانتبهت الحاجة إلى هذا الفعل المتكرم على عتبات المقام فاربتكت، وراحت تجمع أطرافها الطاهرة: ينيلك يا ابو رياه. ظلت تعارك مع النار، تدلق الكيروسين مرة، وتشعل الثقاب فى إثر الثقاب، فينطفئ، وتعاود النفخ بفسها، بلا جدوى، ثم تحاول بجانب الطرحة، ولكن النار الأنثى تستهتر بالمرأة الوحيدة، إنها بحاجة إلى شدى رجل عفى، يطلق أنفاسه القوية بنفخة واحدة، كنفخة الكير، تستجيب له، وتفرد بين أوصال الخشب، ثم ترتفع بين الإناء الفخارى راقصة، تتراعى متاودة فى الانحاء، ممثلة بالحوية، مزدهية بالقوة.

وسمعت الحاجة لهاثاً لثور طليق ينتفض بالقرب منها، ظل اللهاث يذنو، ويذنو. رأت الرأس الكبير المعمم يميل فوق الجذوات الخائية، استمر في دفع الهواء من رنتيه العريضتين، فتصحو النار بين الجمرات الملتهبة، ثم يسمع لها طشيش لسقوط الروال عليها.

- شاطر يا ابراهيم.. بس ابعد بوزك عنها.

بدأ جيران الحي يرفعون مناقدهم إلى الداخل ليدفنوا بها الحجرات، واللبل كان قد عجل بالقدوم، نزل على غير أوان في الساحة، والسحب الداكنة جعلت السماء قريبة جداً من الأرض، واستمر المطر في السقوط حتى تشكلت برك صغيرة في المكان، جعلت لسقوط المطر إيقاعاً موحشاً.

والشيخ إبراهيم والحاجة مكثا يرقبان همود النار، لم ينطق حرفاً، قضى وقته مستغرقاً لا يرفع عينيه عن السنة اللهب، وجارته الحاجة في عمله، قبعت أمامه تقلب الجذوات، وتغور نظراتها في رحلة الجحيم، رأت نفسها صغيرة تمشي بين برد وسلام في بيت النار، تصعد مرتفعاً، وتهبط تلاً، ثم تطلق لمشاعرها حرية الإحساس بالسبع، فينتفض بدنهما، وتقول لنفسها: الحمد لله الذي حرم على بدني النار. ثم تؤوب إلى دنياها المهجورة، هاهي ستعود بالمنقذ إلى غرفتها، تغلق على نفسها الباب والشباك.

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhril.com

وذكرى الحاج صارت بعيدة.. بعيدة.

ما الذي أعاده إلى الذاكرة الآن؟؟

ليالي الشتاء الطويلة، والبرد، والمطر..

ووحشة الدور المغلقة على ذاتها..

ماذا يفعل هذا المسكين؟ هل ينام في المقام وحده في ليلة كهذه؟ والنبي حرام..

وفاجأها صوتها وهي تسأله: واد يا ابراهيم رح ولّع لك نار وادفي.

- مفيش بيد.

- دا كله ومفيش برد... جسمك أبرد.

وضريته على كتفه، فارتدت إليها الضرية، صدمتها غلظة اللحم المكتنز، وسخونته، حاولت أن ترفع المنقذ لتعود إلى الداخل، فرفعه الشيخ إبراهيم بين يديه، ومرق بين الضلعتين، وسار كأنما يعرف طريقه، انحرف يمينا إلى غرفة نومها، وتشممت أنفه رائحة الهواء الراكد، ووقعت عينه على السرير المرتفع ذي الدابر والناموسية المدلاة من سقفه والكنبة المفروشة بغطاء من الكليم التنظيف والدولاب الخشبي تضوع من فتحات أبوابه روائح الملابس المغسولة.

احتارت الحاجة، وشعرت لوهلة أنها غريبة في بيتها. هل تدخل الحجرة وراءه؟ أم تظل مصلوبة في الردهة الباردة؟ وكأن مابين دخولها والبقاء في مكانها برزخ يحجب الشتاء عن الصيف.

دارت برأسها نحو الباب المفتوح، فراعها السكون، امتصت الجدران أصوات البشر لتخليها لإيقاع القطرات المتساقطة على برك الأرض المنخفضة.

ووقع نظرها على يدها وهي تتجه دون إرادة منها نحو الباب، لتحكم غلقه، ثم تسير قليلاً وسط تيار الهواء البارد الساقط عليها من فتحات السطح.

وأخيراً تجد نفسها على عتبة الحجرة التي يندفع منها صهد النار، قوياً وشاملاً وحنوناً، تقف لحظة متأملة لجسد الرجل المنكفي، على النار يحتويها بذراعيه، تتحدر الهويينى من العتبة إلى الذف، فينشط الدم في الشرايين الخاملة متلقياً روائح الحجرة مخلوطة برائحة الطين المنبعثة من قدمين مفرطحتين فوق الحصير المفروش. فتسحب الحاجة الطرحة عن جانبي وجهها لتسمح لتفاحتى الوجنتين بالظهور، ولتلتقى أذناها وجيب القلب الرامح بين الضلوع.





ترجمة: د. حسين محمود

من الشعر الإيطالي



قبل العشاء، قبل أن تدفئ المصابيح الفرائش وأوراق الشجر الخضراء تصطبغ بالدكنة، والليل المهجور. في وقت الغروب القصير تمر فصول سنة كاملة دون أن يعرفها أحد. عندئذ تغطي السماء بالغيوم، وبتيارات ترفع الجزوع والعواصج. والريح الهوجاء الغامضة تضرب زجاج النافذة. الماء يقلب الزروع والحيوانات تترنح فوق الأوراق المبتلة. تضرب ظلال الصنوبر فوق الأرض. الماء يتجمد في الغابة. يتوقف الزمن، ينقلع. وفجأة، في صمت الشوارع المهييب، وفي فراغ النوافير، وفي الأزوقة المضاعة طوال الليل، تكتسب المستشفى بريق إقامة شتوية بطرسبرجية.

ولدت أنطونيللا أنيدا في روما وهي تعيش بين روما وساردينيا. تعاونت مع العديد من المجلات والصحف مثل: «المانفستو» و«لينيا دومبرا» و«نوفوي أرجومنتي». نشرت ديوان «إقامات شتوية» (١٩٩٢) وفاز بجائزة سينسجاللي للأعمال الأولى بجائزة دييجو فاليري وبجائزة تراني للشعر. ثم نشرت كتاباً نقدياً بعنوان «ما هي السنوات» عام ١٩٩٧. ثم كتاب «أسماء متباعدة» عام ١٩٩٨ وفيه قصائد لها وترجمات. وفي سبتمبر عام ١٩٩٩ صدر لها ديوان «ليالي السلام الغربي». وسوف ينشر لها قريباً من دار نشر فلترياللي كتاب بعنوان «نور الأشياء» وتعتبر أنيدا من الشعراء الإيطاليين الذين سجلوا حضوراً قوياً في دوائر الشعر الإيطالي والعالمي.

وللملحظة تنضخم أوائى المطبخ على
ضوء بحرى .

عندئذ سيكون من اللازم الاقتراب ،
ربما الصعود

هناك حيث يضيق المستقبل
نحو رف يعج بالزهريات

نحو الهواء المقلوب فى الفناء

نحو تحليق أوزة فى أضيق الحدود

مع كآبة المترلج الليلى الذى يعرف
فجأة

اتجاه الجسم واتجاه الثلج

كيف يستدير بالكاد

ويمضى .

سيكون هناك كابوس أسوأ

موارب بين أوراق النهار

لن يصفق أى باب

والمسامير

التي دقوها فى مبدأ الحياة

تكاد تنثنى

سيكون هناك قاتل ممدد فى الرواق

الوجه بين الملاءمات والسلاح موضوع

فى الجانب

يبطء يفتح باب المطبخ

دون أزيز للزجاج المكسور، فى

صمت الظهيرة

الشتوية .

لا الضغينة ولا الحقد سيوجدان، فقط

قصائد من ديوان «ليالى السلام الغربى»

سواد زمن شكل فى الفضاء

الذى مهدته قدمائى

أرضاً بطيئة

موعودة

- ٢ -

حتى نعرف سبباً لفعل

لأنه بالفعل ليس وقته

- ١ -

أرى من العتمة

ما أراه من الشرفات الباهرة

الجسم هو الفأس

الذى يهوى على الضوء

فيحيله إلى الصمت

إلى أكثر الطرق عرياً . . إلى السواد

بينما يحاصرون بالنخيل الأبواب
هذا أيضاً نشيد للرب كي يحتو بنظره
الى دوده ويغلبننا
محبوبين أو غير محبوبين
ليست هدنة هي منحة
لهذه الأرض المصعوقة.

- ٤ -

اجلس أمام النافذة
انظر، ولكن تقبل اليأس:
هناك في القمر الذي يصعد حقيقة
رغم أنه لا ينهض درعاً في وجه
الآلم
يترجم نفسه -

مثلما ترجمت أنا الكتاب المفتوح
نحو الجدار -

ببساطة يوحد الطاولة مع الفكر في
انتظار يتوهج لكنه لا يقدم تفسيراً
ويعذب في الهواء كل ورقة
بموسيقى شجر الشربين وأضواء
معادية.

ولا نعرف هل نهرج للنجدة أم نهرب
تسمين كما لو أنك ديسمبر
فوق الصناديق المرفوعة على روافع
الإخلاء
تعطين للنعمة قالبا
بينما يشتعل الطعام على الجدران
هذه هي ليالى السلام الغربى
على أشعتها يخلق الكدر فى السير
الذاتية

ويذور البورتريهات الداكنة وقراطيس
الاسماء
يحمينا من الجانب هدوء أخى
كثقل بحري في قنت هيندى
طووه طويلا مع اليأس

- ٣ -

إلى ثنائان زاتش

هذه أيضاً آيات للحرب
نظمت وهى تستعمر، ليس على البعد
ولا على القرب
نجلس فى ركن معزول على طاولة
يسقط عليها الضوء



نجيب محفوظ والفلسفة

من ندوات معرض الكتاب الرابع والثلاثين - القاهرة

ويواصل الدكتور صلاح قنصوه حديثه قائلاً: أن العالم بموضوعاته التي استقر عليها الناس. يختلف فيها الأديب عن الفيلسوف فهو يرى - أى الأديب - أن هذه الأشياء الطبيعية قابلة للتحويل وأنه يستطيع أن يصنع منها شيئاً جديداً هو العمل الفني.

ونجيب محفوظ اتبع الرمزية الشغافة في إبداعه الأدبي والتي تقوم على تشخيص ما هو مجرد ويطلق عليه (كناية) لأنه يعمل عملاً أدبياً يقصد به مصر. ويقول عنه كناية أيضاً لأنه افتقد شيئاً هاماً. افتقد ارتباطه بالكلى الذى نسعى التصوف فهو عنده التشوف. وتبدو في (الشحاذ) فكرته أن الإنسان

هذا العام وافتتحها السيد وزير الثقافة فاروق حسنى والدكتور سمير سرحان ورأس الاحتفالية الدكتور حمدي السكوت وتضمنت المحاور..

«نجيب محفوظ وهؤلاء»، «نجيب محفوظ والمجتمع والتيارات السياسية»، «نجيب محفوظ والمرأة»، «نجيب محفوظ والفلسفة»، «نجيب محفوظ وفن القص»، «نجيب محفوظ والدراما»، «نجيب محفوظ في العالم العربي»، «نجيب محفوظ والعالم الغربي». بالإضافة إلى سينما نجيب محفوظ، وعرض مسرحية: (محاكمة شخصيات نجيب محفوظ) تكليف وأشعار فؤاد حجاج وإخراج أحمد عبد المجيد.

علمنا نجيب محفوظ أن العمل الأدبي له أعماق يجب أن نعرفها ولا بد أن نعرف ما هي الفلسفة: هي كل الآراء والأحكام والقضايا التي تطلق فالإنسان العادي يتفلسف يومياً لأنه يطلق أحكاماً عامة لكنها فلسفة تفتقد الأساق.

أما العمل الأدبي فهو وجود مضاف إلى العالم وليس مجرد تفسير أو وصف، وليست مهمة الفنان أن يصور الواقع ولكنه يصنع واقعاً بديلاً.

فيما سبق كانت كلمة الدكتور صلاح قنصوه حول «نجيب محفوظ والفلسفة» وهي إحدى محاور احتفالية نجيب محفوظ التسعة والتي أقيمت في «معرض الكتاب الرابع والثلاثين»

لابد أن يرتبط بالعالم. وهو يسمى بالموضوعية كما في (الشیطان يظن) يقول: الذاتية هي الاندماج والموضوعية هي الارتباط بالعالم.

ثم قدم الدكتور محسن الموسوي مدير الندوة مداخلة قال فيها: الأفكار التي جاء بها الدكتور صلاح تتفاوت عما قيل من قبل فقرة المرحلة الأولى عند نجيب محفوظ كانت محكمة بفكرة الخلاف على فترة الستينيات. تلك المرحلة التي بدأت بـ (زقاق المدق) حتى (الثلاثية). كيف تنطبق عليها الرؤية التي قدمها الدكتور صلاح عندما نجد في (اللس والكلاب) الرؤية تختلف. هل كانت هناك مرحلة وجوبية. سترين أن هذه الشخصيات وتلاقيها أين تضع نجيب محفوظ. هل ينتمي للشيخ أو يصبح مريداً فرويته الفلسفية وعلم الجمال تختلف عن رؤى النقاد فالفنان كإنسان له قدراته ومعارفه والخامة الأخرى أي الذاتية ومواقفه بوصفه إنساناً أن يكون له موقف من العالم أو المجتمع أو الأزمنة. وهذا هو الوجود المضاف إلى العالم: تشكيل جديد للواقع.

إن ابن نجد فلسفة نجيب محفوظ موقفه، رايه في الكون، في مصير الإنسان، في الواقع، في الزمن.

ثم قدمت الدكتورة وفاء إبراهيم استاذة الفلسفة وعلم الجمال بجامعة عين شمس رؤيتها النقدية حول فلسفة نجيب محفوظ... سأتناول فكرة واحدة عند نجيب محفوظ وهي فكرة الزمنى فلقد رايت أنها مهمة وقدمت عنها دراسة.

ففى لحظة من لحظات الزمنى شرفت بتوصيل الأستاذ نجيب محفوظ إلى جامعة القاهرة ثم أعدته إلى البيت في احتفال الجمعية الفلسفية عقب حصوله على جائزة نوبل. سأكتبه:

هل أفادت الفلسفة في عالمك الروائى، فضحك ضحكته المجلجلة. والتمنى هي جزء من الرد الماكر وكنتها تقول لا تصدق ما أقول لك لأنها تأتي من البحث المشترك.

أدرك الأستاذ أن الفنان وحده يستطيع أن يقوم بهذا التفلسف. طرح الأشياء التي لا تتضمن إجابة. وهي مرحلة جديدة أكبر من النموذج.

هذه هي المرحلة الجديدة التي نجد فيها فلسفة الرواية الميتافيزيقا مصطلح استخدمته سيمون دى بغوار لا يأخذ من الواقع ولكن يصنع واقعاً. نتكلم عن أماكن ليست في الواقع لأن الفكرة هي التي تطفئ.

أيضاً كافكا يصنع عالمه من خلال فكره.

نجيب محفوظ يقول هذا اسمه ادب فكرى فالأساس هو الفكرة التي تصنع الواقع.

فإذا دخلنا في فكر نجيب محفوظ وجدنا أنه شخصية عذبة، وريقة، مجاملة ونظرته بسيطة للبشر إلا أن له فلسفة سوداء.

فلقد أعجب الأستاذ كما شعرت بمفهوم الزمنى عند بروسون وأعجب أيضاً بمفهوم الزمنى عند كاسط. ويحسه الأديب وجد في هذه المفاهيم الفلسفية أنها قوالب فارغة ولابد أن تملأ بالواقع الاجتماعي وينصوب الإنسان في الواقع (الإنسان الشعبي) وهذا يفسر لنا صلته الروحية بحى الحسين والجمالية والحارات الميكروسكوبية. شعرت أن نجيب محفوظ إرادة كلية مندمجة متزمنة في الواقع المصرى. تريد أن تحتويه حارة حارة وطوية طوية من هنا أستطيع القول أن نجيب محفوظ أنصت بإخلاص للواقع المصرى وما رواياته إلا امتلاء للأوعية الفارغة الجوانية التي تمنى فلسفياً أنها توجد معنا منذ لحظة ميلادنا بتعايش معنا فيما بعد.

فالزمني عنده هو حياة. البسطاء
الزمني يبدأ من الحارة المصرية ويتسع
ليشمل الأمة والكون الشاسع. ف
(الثلاثية) في نظري تلخيص لمصر. إن
التاريخ صناعة زمنية. وأن الأوعية
الفاغرة تمثل بمضمون.

فالملم الذي يقوم به الأستاذ
لا يعتمد على دراسة الفلسفة وإنما يعود
إلى تجاربه الواسعة وتقلده لمناصب
كثيرة (إدارة الوقف) شكل منها نماذج
كثيرة. واقترب من البيئة المليئة بالأحياء
الشعبية وشهد من خلال هذه التجارب
أن الناس جميعاً هم انعكاس لزمانهم
الداخلي وصور هذا في (يوم قتل
الزعيم). جيل محبط لا يرى لنفسه حظاً
ولا صلة له بالأجيال السابقة.

قم قدم الدكتور سعيد توفيق
أستاذ علم الجمال رؤيته قاتلاً:

كل أدب عظيم يكون محلياً وعالمياً
من نفس الوقت ومن نفس الجهة.
فالمحلية بمعناها الشائع تعني ما يكون
خاصاً أو منتمياً إلى شعب ما يفرض
الاستهلاك. والمحلية في أي شيء هي
ما يمكن أن نسميه خصوصية بمعنى
أن روح الشعب داخله متجلية في هذا
العمل. فكل عمل أدبي ينشأ في إطار
زمني مكاني يعتبر عملاً خاصاً أشبه
بالسحر وفكرة العالمية لا تعني مجرد

انتشار العمل خارج حدوده أو موطنه .
فالعالمية قدرة باطنة في العمل تجعلنا
قابليين للتواصل مع الناس فالذي يتم
توصيله هو طابع إنساني عام أو دلالة
إنسانية كلية.

الدلالة الكلية تعني الفلسفة.
افلاطون هو الذي يبحث عن الواحد
الكلّي الذي يقصده. وفي أعمال نجيب
محفوظ نجد هذه الدلالات باعتباره
الوجود المهتم بالتساؤلات الكبرى. الله.
موقفنا منه وموقفه منا يبحث عن
الوجود، والإنسان غايته ومضيقه عن
الرياحات التي لا تهدأ ولا تتراح.

فاليوم الفلسفي للأدب ليس
كالأبعاد الأخرى وهي مسألة تتعلق
بمناهج الأدب.

كالأبعاد الأخرى وهي مسألة تتعلق
بمناهج الأدب.
(السماء السابعة) نجدها نموذجاً جيداً
على الحشد الهائل لهذه الرؤى
الفلسفية فلا توجد صفحة تخلو من
الرؤى الفلسفية المصورة في عمل أدبي
رائع. يتحدث عن صديقين أحدهما
شرير والثاني خير. فيقتل أحدهما
الأخر فتصعد روح الخير إلى عالم
جميل يظنه الفردوس ويظنه السماء
الأولى التي تحاكم فيها أرواح الموتى
بواسطة الإله الفرعوني .

نلمس في هذه القصة ثنائية الروح
والجسد، خلود الروح فالروح تتألم
الجسد باعتباره شيئاً مغايراً لها.

في كل صفحة دلالة نفسية (قيم
الحق، الخير، العدالة)، في عبارة واحدة
نجد فلسفة كافية.

على سبيل المثال التطلع الطيقي
الذي يفقد فيه الشخص طابع
شخصيته. يصورها نجيب محفوظ
في شخصية «محبوب عبد الدايم» فهي
تختلف عن «حميدة» التي تعيش في
زقاق.

هذه القدرة الفنية عن تمثيل طابع
إنساني يتجسد في أسلوب ما وقدرة
على تصوير العام في الخاص هي
معجزة الأدب الذي نسميه أدباً عالمياً
ومنه أدب نجيب محفوظ.

ثم عقب الدكتور محسن
الموسوي الأدبي العربي قاتلاً:

الدكتور سعيد جاء من بعد فلسفي
آخر. هذه الأفكار كانت أبعاد اجتماعية
يمكن أن تعيش وتتوالد في أكثر من
شخصية لذلك لا يمكن أن نجرى من
خلالها تحقيقاً في أدب ما.

نجيب محفوظ يتحدث عن الرواية
وكيف لها أن تقيض على واقع بعينه.
لا بد من البحث عن أسئلة محددة.
مشكلتنا تحتاج منا إلى رؤية وإلى
فرضيات أخرى.

مديحة أبو زيد

«الناس اللي في التالت» يصعدون على المسرح

الفيشاوى وعبد العزيز
مخيون ورياض الخولي،
ومعهم فريق جاد من الممثلين
الواعدين: ياسر على ماهر،
عفاف حمدي، نيرمين كمال،
رباب ممتاز، والوجه الجديد
الشاب: سيد شفيق. أما
ديكور العمل فهو لـ فادي
فوكيه وأغانى العرض للشاعر
جمال بخيت والملحن عطية
محمود..

وفى نبذة قصيرة يتناول
موضوع المسرحية حكم العسكر فى
بلاد العالم الثالث من خلال أسرة
من الطبقة المتوسطة تعاني من عديد



مشهد من المسرحية

أسامة أنور عكاشة، والمخرج
محمد عمر، وصحبة من النجوم
قلما تجتمع فى عمل واحد: سميحة
أيوب ورشوان توفيق وفاروق

لاقت مسرحية (الناس
اللي في التالت) نجاحاً
جماهيرياً كبيراً منذ افتتاحها
على خشبة المسرح القومى
فى أبريل الماضى (عام
٢٠٠١) واستمر العرض ثلاثة
شهور ثم توقف ليستأنف مرة
أخرى حوالى منتصف
سبتمبر (بعد انتهاء مهرجان
المسرح التجريبي). وأخيراً
استأنف من جديد بدءاً من

منتصف نوفمبر حتى منتصف
ديسمبر (طوال شهر رمضان
الماضى).
وصانعو هذا العرض هم المؤلف

من المشكلات بسبب الحاجة المادية وما يليها من التطلع المادي ومحاولات الكسب والترقي على حساب القيم أو القناعات الداخلية. وتعرض هذه الأسرة لهجوم من رجال العسكر (خلال بحثهم عن إرهابي يهدد الأمن العام) فيدخلون حياتها عنوة وينتهكون خصوصيتها ويكشفون أسرار أفرادها الذين ارتكبوا بعض الأخطاء في محاولتهم لدفع صعوبات العيش فتكشفت انانيتهم، ويتأثر هذا الهجوم الأمني الذي كشف أموراً خفية في حياة هذه الأسرة يحدث التحول الدرامي للشخصيات... فبعد أن ظهرت الحقائق أمام بعضهم البعض استطاعوا أن يكتشفوا أنفسهم - بكل سلبياتها - ويحققوا تحولات واضحة يميل بعضها إلى الفعل الإيجابي أو على الأقل الرغبة فيه.

تسابق الجمهور ليلة بعد ليلة في الفرجة على (الناس اللي في الثالث) وحقت إيرادات هذه المسرحية أعلى رقم قياسي في تاريخ المسرح القومي وأعلى رقم قياسي في تاريخ مسرح الدولة.

وفي حوار مع بعض أفراد الجمهور بعد مشاهدة العرض - في

محاوله لمعرفة ما الذي اجتذبهم في هذا العرض وما الذي حقق لهم متعة المشاهدة - القينا عليهم مجموعة من الأسئلة الموحدة حتى نتعرف على ما اتفقوا عليه وما اختلفوا فيه بالإضافة إلى آرائهم الخاصة.

رحلة في عقل الجمهور:

كان الحوار مع خالد محمد عبد المنعم (مدير مركز أبحاث للقضايا الفكرية والإسلامية) الذي ذكر أنه اختار هذه المسرحية لأنه دائم الحضور في مسارح الدولة لمعظم

أعمالها تحترم العقل والثقافة وهذا في رأيه دور الفن الجيد فهو قادر على إخراجنا من خنالة الرتابة والكآبة بدون ابتذال.. وقد نالت المسرحية إعجابه لأن جميع عناصرها الفنية مقنعة ومتكاملة فيما بينها (كانها قطعة من الحلوى لا تستطيع أن تعرف نسب مكوناتها) كما نذكر أن هذه الأسرة - في المسرحية - تعرضت لضغط أمني لم يتعرض له شخصياً ويتمنى مزيداً من الديمقراطية عندنا والسماح بمزيد من الحريات.

ثم التقينا مع نبيلة حسين (موجه عام لغة فرنسية) ويسرية

يحيى شاكور (مدرسة الماني). ذكرت نبيلة حسين أن المسرحية تعكس الواقع الذي نعيشه ومع إعجابها بقصة المسرحية استمتعت أيضاً بالأداء التمثيلي لنجوم المسرح، وترى أن المشكلة المادية هي سبب مشكلات هذه الأسرة التي تمثل معاناة الطبقة المتوسطة، وفي رأيها أن المؤلف لم يتناول مرحلة تاريخية معينة ولكنه تناول مشكلة القهر الواقع على المواطن في دول العالم الثالث.

ويتفق معها - يسرية يحيى شاكور في أن مشكلات في هذه الأسرة - في المسرحية - هي نموذج لمشكلات الطبقة الوسطى التي هي عمود المجتمع وإذا من المفروض أن تتوفر لها المعيشة الكريمة، ويتمنى الاستمرار في نشر مسرحيات مماثلة لإيقاظ وعي الناس..

أما إسماعيل داود (خبير إعلامي سابق) فقد نالت المسرحية تقديره، والعناصر المتميزة في رأيه هي أولاً موضوع المسرحية والأداء السياسية التي تضمنتها وثانياً الأداء التمثيلي... ويرى أن إحدى مشكلات هذه الأسرة التي قدمتها

يستطيعون قوله أو ما لا يعرفون كيف يقال.

اما نادية شبكشى (متعلمة وربة منزل)، فقد نال إعجابها موضوع المسرحية ككل وجراة الحوار بالإضافة لأداء الممثلين، وفي رأيها أن الكلمة الجيدة المعبرة تصل للناس ومطلوبة من الجمهور جداً، (والضحك) فى المسرحية أيضاً مطلوب ولكن كان أحياناً غير لازم وخاصة أثناء الحوار الجاد.

ثم التقينا مع احمد نبيل (مدرّب كومبيوتر) وقد اختار حضور هذه المسرحية لإعجابه بالمؤلف وللقرأة عنها، وكان له رايه الخاص المختلف بعد مشاهدتها فموضوعها أكثر العناصر تميزاً من وجهة نظره ولكنه يرى ان المسرحية جسدت واقعاً موجوداً بالفعل كلنا نعرفه إلا انها لم تقدم لنا كيفية مواجهة هذا الواقع ولا تكفى بالنسبة لنا الحماسة التى انتهت بها المسرحية على طريقة (على صوتك بالغنا)!

ومن بين المشاهدين للعرض كانت الفنانة التشكيلية هند شلبى وايضاً الفنانة التشكيلية هند يوسف والقاص والمترجم محمد إبراهيم

العمل هو الإخراج فقد كان دور المخرج واضحاً فى توظيف الممثلين توظيفاً جيداً وفى قيادة العمل ككل، أما عنصر الكوميديا فقد أدى دوره بنجاح لأنها قادرة على الوصول إلى كل فئات الجمهور. ومن ناحية أخرى يرى أن المشكلة الأكثر أهمية فى هذا العمل ليست المشكلة الاجتماعية بل هى سطوة رجال العسكر ودخولهم على أسرة بسيطة بصورة مزعجة.

وعلى عكس الرأى السابق ترى د. منال حسنى (طبيبة) أن المسرحية لمست مشاكلنا الاجتماعية اليومية، أما هذه القوة الأمنية التى هاجمت الأسرة فكانت مجرد مدخل درامى لتعرية مشكلاتنا الاجتماعية. وقد نال العرض إعجابها فى مجمله تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً.

وفى حوار مع هالة هجرس (مهندسة زراعية) كان رايها ان هذه المسرحية جادة تحترم العقل وتستطيع الأسرة المصرية دخولها بلا حرج. كما ترى أن نجاح المسرحية ناتج عن أنها عبرت عن الناس ونفست عنهم فقالت ما لا

المسرحية هى أنها انكفأت على نفسها ويعدت عن الهم السياسى العام بسبب الضغط الزمنى من ناحية بالإضافة لعدم وجود مثل أعلى يحتذى الراغبون فى العمل العام. أما الجديد الذى اضافته العمل بالنسبة له فهو مراجعة مؤلف العمل اسامة أنور عكاشة لنفسه كناسرى فكانت مسرحيته إعادة تقييم لمرحلة الناصرية والحقيقة أننا مازلنا بحاجة إلى إعادة التقييم هذه. ومن زاوية أخرى فقد كسبنا عكاشة كمؤلف مسرحى.

ثم كان هذا الحوار مع داليا لطفي وحسام حسن (طالبان جامعيان) لتتعرف على إمكانيات بعض أفراد الجيل الجديد فى تقييم الأعمال الجادة.. ترى داليا لطفي أن المسرحية ممتعة وجريئة وأداء الممثلين قوى كما أعجبتها المواقف الكوميديية فى المسرحية، وما خرجت به من العرض هو حالة من الرفض لانتهاك هذه القوة الأمنية للحياة الخاصة للإنسان بعد مراقبتها فهذا ليس من الدين ولا القانون ولا الحرية.

أما حسام حسن فقد رأى أن أكثر العناصر المتميزة فى هذا

لسلسلة من العروض الجادة المتفاعلة مع حياة الجمهور المصري والمؤثرة فيه.. سيسهم ذلك في خلق مواطنين أكثر تطوراً في وعيهم وممارستهم ومن المؤكد أنه سيبيدهم عن (المقاولات) المسرحية التي لا هدف لها إلا الكسب.. وعندما يكون الربح هو هدف المسرح فعلى المسرح السلام وعلى الإنسانية السلام!

المعادلة الصعبة:

لقد استطاع صانعو هذا العرض تحقيق المعادلة الصعبة بين متطلبات الفن ومقاييس النجاح الجماهيرى.. فمن الناحية الفنية حرص مؤلف العمل اسامة انور عكاشة على التعبير عن قضايا الجمهور ومهمه الاجتماعية والسياسية فى أن، كما حرص مخرجه محمد عمر على أن يخاطب الناس باللغة الفنية التي يعرفونها ويجيدون فهمها فتحقق التواصل مع الجمهور بدون اللجوء إلى أساليب مسرحية تجارية هابطة. أما من ناحية النجاح الجماهيرى فيمكن القول - بعد المحاولة السابقة فى التعرف على عقل الجمهور - أنه تحقق عندما قدم العرض للمشاهدين

توضح لنا دورنا بالفعل فى هذه المرحلة كما كنا بحاجة إلى بطل إيجابى فى هذا العرض فالرؤية الإيجابية تدفع الناس إلى التغيير. وتطالب الفنان بضرورة تسجيل المسرحية تليفزيونياً وعرضها على «الناس اللى فى البيت» حتى لا يفوتهم هذا العمل.

وأخيراً كان اللقاء مع القاص والمترجم محمد إبراهيم مبروك. إن السمة الرئيسية لهذا العرض فى نظره هى جرأته إلى حد كبير فى الدخول إلى المنطقة التى يفتقدها الناس، أى التعبير عن قضاياهم السياسية والاجتماعية. كما يرى أن هذا العرض استطاع الوصول إلى جمهور كبير وهو إنجاز يحسب له فى ظل مناخ نفتقد فيه لجمهور مسرحى حقيقى.. فدخل الجمهور للمسرح إنجاز، ومخاطبة العرض لعقولهم بإشارة الأسئلة بداخلهم إنجاز، والخروج من العرض بمتعة فنية إنجاز.

والحقيقة أن مسرح الدولة ما زال يقع على عاتقه مهمة جذب الجمهور للإبداع المسرحى الراقى فكراً وفنياً، ولتنخيل معاً لو كانت «الناس اللى فى التالتة» فاتحة

مبروك فأتاحت الفرصة للتعرف على أراء أهل الفن والأدب فى هذا العمل المسرحى.. ذكرت الفنانة هند شلبي أن المسرحية نالت تقديرها وخاصة بسبب موضوعها الذى أظهر كل السلبات التى تعيشها هذه الأيام، وأيضاً تميز الأداء التمثيلى كما لا ينسى دور المخرج وتحقيقه لدرجة من الحيوية فى العرض حققت له النجاح. كما تبنى أن الإقبال الجماهيرى على هذا العرض هو دليل على رغبة الجمهور الكبيرة فى مشاهدة الأعمال الجادة التى تعبر عن مشكلاته الحقيقية وهذا يثبت خطأ مقولة (الجمهور عايز كده).

أما الفنانة ناهد يوسف فقد ذكرت أنها من رواد المسرح القومى بسبب أعماله الهادفة والتزامه وترى أنه يجب منع المسرحيات الهزلية تماماً فليس لها أى معنى فى ظل مشاكلنا وحروبنا، أما أكثر العناصر تميزاً فى هذا العرض المسرحى فهو موضوع المسرحية ثم الأداء التمثيلى وأيضاً جماليات الديكور وأخيراً الإخراج كان دوره واضحاً فى توصيل العمل. وأهم إضافة لهذا العمل من وجهة نظرها أن المؤلف تحدث إلينا بصراحة.. ولكنها كانت تتمنى أن يقدم لنا رؤية

وقدرته على جذب المشاهدين وإبعاد
لحظات الملل.

وفي النهاية.. أن جمهور الفن
يتوق إلى الصدق أولاً - الصدق بدون
أى موارد في التعبير عن همومه
وأحلامه، كما يتوق إلى الإحساس
بمتعة الفن الراقية في أعمال تتنافس
فيها عناصر العمل الفني ويجيد
الفنانون في أدائهم.. ويتحقق
التواصل الخلاق بين الفنان
والمتلقي.

آيات ريان

وجراتها في التعبير عن مشكلات
حقيقية يعيشها الجمهور في الواقع.

* كان الإعجاب بعد ذلك بالأداء
التمثيلي لنجوم هذه المسرحية
وممثلها.

* نالت المواقف الكوميديّة
استحسان الجمهور وزادت من
درجة تقبله لجدية أفكار العرض.

* أظهر بعض أفراد الجمهور
الإعجاب بعناصر أخرى هامة مثل:
ديكور العمل أو إخراج العمل ككل

متعة فنية مركبة وجدت صداها في
عدة مستويات للتلقي.. فقد انتبه كل
فرد من الجمهور إلى بعد أو أكثر
من أبعاد العرض المسرحي حسب
كفاءته الثقافية والفنية، وفي الوقت
نفسه كان الإجماع على الإحساس
بالتواصل مع العمل ككل والافتتاع
والاستمتاع به، ويمكن ملاحظة أن
عناصر العمل الفنية نالت إعجاب
المشاهدين على الوجه التالي:

* أجمع معظم المتحدثين على
الإعجاب أولاً بموضوع المسرحية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



محمد فتحي حامد

الجحيم الموعود في جنة أولياء الراكشي قراءة في رواية محمد جبريل «رباعية بحري»

لحظات خوف وترقب والاب يتذلل إلى المستشار لإرجاء إبلاغ الشرطة مؤكداً قدرته على إرغامها على الاعتراف وإظهار الحافظة..

وعلى الراكشي تمرد على سلطان الحاج قنديل رئيس الصيادين متناسياً «لا تتمنوا ما فضل الله به بعضكم على بعض».

وتمثل هذا التمرد في قوله «وأنا ما فضل طول عمري اشتغل عند الحاج زفت؟» فتمرد على قدره واعترض على واقعه، وأطاح بأسباب رزقه.

أنسية يتلقفها محمود عباس الخوالقة في رحلة الهروب وينتزع

وقد أحكم جبريل صناعته في ظل ذلك الجو الموقى الذي يرفض تطبيقاته العملية، وتنظيراته الفلسفية التي لا تتفق واقع البؤرة اليائس الذي فاض كيله بالمرار والتمزق والضيق في نقطة اللاعودة حيث تناسقت الأجزاء مع أحكام الصناعة في تحقيق غاية جبريل الروائية.

فأنسية بروحها الطيبة وجسدها المبتذل، هي النقيض لعلى الراكشي ذلك الجسد الطيب والروح المبتذلة.

حين خرجت أنسية عن سلطة الأب كانت تعاني لحظة قهر سلطوى وهي متهمة بسرقة مخدومها المستشار صلاح تولفيق، تعيش

إذا كانت أنسية هي المركز فإن على الراكشي هو الثانة في محيط الدائرة أنسية هي بؤرة النص في رباعية بحري، هي الهروب والانزلاق، والضيايق.

على الراكشي هو بؤرة البؤرة في السياق الفكري للرواية، التي تدور في مجتمع الأولياء، وحول الأضرحة حيث المقاهي والدعارة.

وحيث أقول إن جبريل قد أحسن اختيار البؤرة فإنني أقصد الحسن حسب تعريف الدكتور عبده زايد بأنه بلوغ الغاية من الإتيان، والإتيان حسب تعريف الدكتور عبده زايد هو تناسق أجزاء وأحكام صنعة تتناسب مع الغاية .

تأثيم فعل الخروج الأول المتمثل في ابتعاد أنسية عن المركز العائلي، والانزلاق إلى التفكك الجسدي مع انحلال حبات المسبحة في رقبة الضمير وبين أصابع الزيف.

محمد جبريل كما يقول عن نفسه «ميدع مهموم سياسياً»، وأن قلمه يجرى على الورق تلبية لتلك الحركة ما بين الذهن والأصابع.

ويؤكد جبريل أنه يحرص على أن تكتب القصة نفسها وهو ما يجعل الرقابة شبه مستحيلة، فلا تشغله المحاذير ولا التوقعات ولا ردود الأفعال، فلا يعتمد إبراز وجهة النظر أو الموقف أو الرأي إنما يترك للغة، في اللحظة.

وهذه كلها تمثل انطلاقات جبريل في العمل الروائي، فالمشاهد الجنسية التي قد يستهجنها البعض ويرى فيها استفزازاً يناهز التقاليد والأعراف قد يراها جبريل ضرورة تملئ نفسها في الحركة الآلية بين الذهن والأصابع، وهي من وجهة نظري سلبية أدبية من شأنها تغيب العقل الواعي الذي يفترض على الأديب مسئولية من نوع ما تجاه واقعه

وكان محمد جبريل يتمثل قول طرفة: وظلم ذوى القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند، ويسقط هذا المعنى على أنسية التي لم تجد بداً من الفرار من قهر السلطة «الأب» وقهر القانون والمستشار.

ولأن فلسفة محمد جبريل الروائية من وجهة نظري تتجسد في «أوراق أبي الطيب المتنبى» تلك الصراع بين حكمة المتنبى وطموحه وانطلاقاته التي تحطمت على صخرة كانور الأخشيدى، وهكذا أبطال محمد جبريل جميعاً يقف ككافور حجر عثرة أمام أمالهم.

أنسية تتحطم أمام الأب، والمستشار، ومحمود الخالقة، ثم أمام المجتمع بأكمله وهي مطاردة دائماً في بيت الخدمة، وفي البيت المهجور، وفي بيت الزوجية، التهديد الدائم بقارعة الطريق وانتهاك الجسد.

أنسية هي الطريق الخاطيء، والسعي غير الموفق، في خطأ الصوفية الأكبر المؤسس على اتباع السبل، رغم وضوح السبيل الوحيد وقد حقق جبريل هذا المعنى، وهو يعاقب أنسية في كل لوحة من اللوحات الخاصة بها، وهو يؤكد

عفافها في حضرة أبي العباس المرسى، فصارت كخاتم، في أصبعه ظل يعيره لأصدقائه لبضعة أيام ثم تنكر له، فعرفت الطريق إلى بيت العزاب.

واستأنست بالظلمة في البيت المهجور على الراكشى يتلقفه يوسف بدوى ليضع أقدامه على بداية الطريق إلى رفض الدنيا، والتطيق في سماء الزهد، ثم تتصل منه كما تتصل محمود الخالقة من أنسية، فتزوج يوسف بدوى من المرأة التي فرضت نفسها عليه بغير زواج في البداية ثم أنزلت من العرش الكاذب في سماء الزهد الزائف الذي كان يدعيه إلى أرض الواقع الحي مع امرأة جميلة كان أول تأثيرها عليه أن أصبحت لحيتها لا ضرورة لها.

أدان محمد جبريل ذلك المجتمع السكندري المليء بأضرحة الأولياء، والمليء أيضاً بالمقاهى بأعداد تستعصى على الحصر، ذلك المجتمع الذى أطاح بغفة أنسية وهي تستغيث بابى العباس المرسى من ظلم الأب وظلم المستشار الذى يتهم بلا بيينة.

الإنساني - فالأديب مسئول أمام نفسه ومسئول أمام مجتمعه ومسئول أمام فنه. وإذا كنا نوافق على حرية جبريل في التعبير بالكيفية التي يريدها على ضوء المسئوليات الثلاث - النفس والمجتمع والفن - فإننا أيضاً نحفظ بحقنا في قبول هذا الفن أو رفضه.

وإذا كان كل من أنسية وعلى الراكشي قد ثار على واقعه أو قدره فإن ثورتها لم تكن محمودة. إذ هي أشبه بحالة السخط التي يعرفها الكاتب أنيس منصور بقوله:

إن الشاعر هو إنسان يرفض الواقع الخاطيء ولديه البديل الصحيح والجرأة على المواجهة، بينما الساخط هو إنسان يرفض الواقع بكل صوره وليس لديه البديل ولا القدرة على المواجهة .

وتأثير فعل الخروج على سلطة الأب والقانون يرتبط عند أنسية بقول الله تعالى «فتزل قدم بعد ثبوتها وتدنوا السوء»، ويكون محمود عباس الخواجة هو الهاوية التي تحقق انزلاقاً لثقتهم.

بينما تأثيم فعل الخروج عند على الراكشي يرتبط بالموروث الشرعي المرتبط بالقناعة وكنزها الذي لا يفنى.

وقد حقق جبريل هذه المعادلة المنطقية بتأثيم فعل الخروج، وما ترتب عليه من تحقق فعل الامتهان الجسدى والتوتر النفسى. وعلى ضوء هذا الامتهان ظل الفن الروائى يحكى الرواية ويمليها على محمد جبريل ، مع كل لوحة مفتتح صوفى، يمثل بدوره أركان السبل التي على رأس كل منها شيطان يدعو إليه، ثم يتفرع من ثنانيا المفتتح ذلك السقوط الآثم من الشذوذ الجنسي متمثلاً في صابر الشبلنجى، والخيانة الزوجية، سرية - مختار - ثروت.

والتشكيك في النسب بعفوية تقترب من السذاجة والجهل المفضى إلى الديانة - فالأب يعترف لابنه الذي اقترب من الكهولة أن أمه كانت على علاقة أشفة بتوفيق المكوجى - زوجة التميمى والأسطى فتحن الخياط تحت سمع وبصر الشبلنجى - صابر الشبلنجى والغجيرة.. إلخ.

ونستطيع الجزم بأن العفوية التي يعمل إليها الكاتب قد جعلت القص أيضاً يميل إلى عدم المنطقية والأفعال في ردود أفعال

الشخصيات خاصة مع مهجة التي التزمت الصمت السلبي بغض حفل زفافها على هشام كشك بشائنة لم يبين مصداقيتها، شائنة روج لها جابر برغوت، ذلك الشرير الغارق في التكسب بادعاء السحر، وفك السحر، وخلافه ثم الصمت الصارخ المفخس إلى الرفض الجامع لفؤاد أبو شنب، فتحولات إلى مطلقة وانتهى بها المطاف إلى أنسية جديدة ولكن بلا أجر، أنسية تنظر إلى المرأة وتتحنس أجزاء الجسم، ثم تخرج إلى الشاطيء كخروج العصفور من القفص، وتحمل ضرب الدما الموجع، ويعتذر الوالد أمام طبيب المستشفى ويقسم بعدم أذيتها مرة ثانية وبلا مبرر يضمننا جبريل أمام مشهد خروج مهجة إلى الشاطيء، ثم إلى مساكن السواحل، وهي تطرق باب شقة بيد مرتعشة، وحين يفتح الباب يتركننا جبريل مع سؤال صاحب الشقة هل جئت؟!.

وظهور المرأة اللعوب بهذا العدد الضخم والمكثف في حى بحرى الذي لا يزيد عن كيلو متر كما يقول جبريل، يجعلنا نقف إزاء هذا الفساد أمام فساد اعتقادي آخر هو

زيف الولاية بالمفهوم الشعبي والصوفي، لقد تركت الرواية لدى انطباعات بان هذا الحي قد امتلا بالرجل النبوت، والقواد والمرأة الفاجرة، ضمن مفهوم اعتقادي بحلول بركة الأولياء، وقدرتهم على الوساطة والشفاعة، والاعتقاد بأن هذه الشفاعة غير مبردة وأن الحل الوحيد للخروج من هذا المستنقع الآسن هو العزلة التي فرضها الشيخ أمين عزب، والشيخ عبد الحفيظ، والشيخ طه مسعود، على أهل بيته فلا يزورون أحد ولا يزورهم أحد، ولا راحم أحد أو تحدث إليهم. وهذه الشخصيات قد اتفقت في الرواية على رفض التوجه للأولياء، وطلب قضاء الحاجة منهم.

وكان الواقع الفني الذي يملئ نفسه على جبريل بعفوية قد ربط الواقع المنحرف في علاقات الأفراد بشذوذهم وفسادهم كمعادل موضوعي لخطا الاعتقاد الشرقي الوثني الذي تمارسه الشخصيات في هذا الحي من الاسكندرية.

وقد أخذ جبريل مفهوم الحرية عن البير كامى، أنه حق الإنسان في أن يقول «لا» واسقط هذا المفهوم على الرأى الذى قال - لا - للحاج قنديل، ولا لداعبات إمراته

وهي تدعوه إلى الفراش «أغري عن وجهي يا امرأة»، و «لا» هي التي أوصلته إلى الجرى من الصبية وهم يقتفونه بالحجارة، إنهم ذات الصبية الذين يذويون في الحارات عند رؤية أمين عزب، وهي مفارقة يضعها جبريل أمام دراويش الفكر المبطل، المبتعد عن السبيل الوحيد.

ورباعية بحرى تحقق مفهوم كانط بإمكانية الانتقال من الفلسفة الأخلاقية الشعبية إلى ميتافيزيقا الأخلاق، حين ننتبه إلى تجربة ما يأتيه الناس من أفعال وما يدعون من ألوان السلوك، وكشف أن بعض الأعمال التي تحدث بها يتفق وما يأمر به الواجب ثم نشك ونسأل هل حدثت حقاً عن شعور بالواجب، وهل تتوى على قيمة أخلاقية؟!

والقيمة الأخلاقية عند كانط ترتبط بالمبادئ الباطنية التي قامت عليها والتي لا يمكن أن يراها الإنسان.

أنسية ذلك الباب المفتوح الذي أغلقه زواجها من سيد الفران، لم يسألها عن ماضيها.

هتف فؤاد أبو شنب «صاحب القرن» هل خلت الدنيا من النساء!

قال سيد في هدوء: أنسية لا يعيها شيء...

تحسس أبو شنب طرف شاربه وغمز بعينه: لكنها مومس.

«لا داعي للغلط ياريس.. البنت ستصبح زوجتي».

«بنت؟ ماذا تقول يامغفل؟»
إنها عشيقه كل رجال بحرى!

والسؤال هل فعل ذلك بما يتفق مع الواجب، وهل ينطوى هذا التصرف على قيمة أخلاقية؟..

أم أنها انطلاقة جبريل نحو المعنى الباطني لمجتمع الرواية الغارق في الفساد وسط دنس يتنامى مع الجو الملوث بالوثنية؟..

هل استطاعت لغة الرواية أن تحقق المعادل الموضوعي بين الشذوذ الاعتقادي والشذوذ الجنسي سيد الفران هو رمز لذلك الشذوذ البحري، رغم أنه غريب عن هذا الحي، وأنسية وجدت في سيد القشة الوحيدة في متناول الفريق ليصل إلى بر الاستقامة، والبعد عن الدنس الذي لم تسع إليه ولم يتشكل في وجدانها مهما كانت تعبيرات فؤاد أبو شنب.

ويتابع جبريل المعنى الباطنى المتولد فى وجدان ذلك الحى، تلك الأوهام التى يتمناها صاحب المحنة، ثم يتخيلها ثم يفترض حدوثها ثم يصدق نفسه.

ولما مد سيدى ياقوت العرش يده من داخل المقام وأخذ العهد عليها، نصحتها بالذهاب إلى كمال مصباح تاجر المغنماتورة بشارع الميدان، هذه الخيالات والأوهام لم تفلح تماماً مع على الراكشى الذى سعى إلى الزهد والولاية فجاء وعطش، وأعمل أهل بيته «وكفى بالمرء إثماً أن يضيع من يعول».

زوجته تشكو لأمين عزب شكوى الزوجة المهجورة، وشكوى الجائعة التى تحولت إلى عبه على أهلها ليس بمفردها وإنما بكامل أولادها، أمين عزب هو المنقذ، هو المخلص، هو المهيّب، كلمته مسموعة حتى من على الراكشى الساخط بداية على أمور الرزق، والمغيّب يائساً وعاجزاً عن تحقيق حلم التخلص من وصاية الحاج قنديل.

تبدأ الرباعية بأمين عزب يشتري من الراكشى السمان ثم مشاهد حماية على الراكشى من سفن

الصبيان ثم نصيحته وأخرتها معاك يا على؟.

هل أفسد يوسف بدوى؟.

هل أفسدك عليك حياتك إلى هذا الحد؟ إلى متى يتحمل أهل زوجتك نفقات بيتك وأولادك؟.

ويتحقق فعل الاستجابة من على الراكشى حسب مفهوم كانط ولكن هل كان دافعا الشعور بالواجب؟..

«حمل البوصة المركونة فى الصندرة، وإن تيقن أن انشغال المرء عن ربه حرام، فلا ينبغي أن يكون فى الذهن سوى الذات العلية» يفرح سيد الفران ويفرض الراكشى الطعام والسنتارة فرحتى بعد ذلك إلى البحر أهم من القلوس.

إلا أن على الراكشى الراضى للواقع بأكمله لا يستهويه سوى الممنوع لمأثني جسمه فراراً من عينى العسكرى، تزلق، وتخرج على قطع الحجارة البيضاء، تلقفه الفراغ، وهوى به إلى الماء.

«صوت العسكرى كالصدى: شفتك» إلى أن «سكنت الحركة وتملى الهدوء».

يموت على الراكشى ويتحقق أحلامه فى الولاية، ويتحول واقع المرير الذى صوربه جبريل ببراعة

وهو يتمثل مضغ الطعام وينظر إلى المحيطين به «إنما تطعمنى الملائكة وتسقنى».

ثم ينقض على الموائد بعد انصرافهم يكاد يلتهم الأطباق الفارغة فى تصوير بالغ القسوة والجوع.

يتحول على الراكشى بمعاونة الخيال الشعبى إلى أسطورة من الكرامات يشارك الجميع فى صياغتها فالزوجة تصرح أن البيت كان يخلو من الطعام وإنها طرقت الباب على على الراكشى فى خلوته، فنظر إلى المائدة حيث سقط عليها الأربعة الساخنة والسمك المشوى الذى لم يسبق لهم تذوقه من جمال طعمه أكلوا حتى شبعوا وبقيت المائدة كما هى بل إن الحاج قنديل نفسه شارك فى صياغة هذه الكرامة التى تخلفت فى الوجدان الذى تلوّث أجواؤه بالوثنية، ناسياً أنه أحد أسباب سخط الراكشى، ذلك الوجدان الذى صاغ الجنائز وحولها إلى جرى، وتوقف، وحوارات باطنية فى حركة السكون والصمت لتعبر عن المبادئ الباطنية التى شككت الوجدان الوثنى فى ذلك الحى من الاسكندرية.

إن لغة القص الباطنية التي استخدمها جبريل في صياغة هذا المشهد تضعنا أمام سؤال حتمى.

هل كانت محاولة أنسية أن تستبضع من ذلك المتسول المغيب. مجرد أحلام يقظة ضمن صراع البقاء؟..

هل فعلت أنسية ذلك حقاً؟!

لقد ترك محمد جبريل للقارى أن يختار لأنسية ما يشاء وودع الراوى أبطال روايته، وترك للقارى حرية اختيار النهاية التى تناسبه، لتبقى الحقيقة الوحيدة عند أنسية التى جعلها جبريل كتاباً فلسفياً استعصى على الفهم.

وتكون أنسية كعلى الراكشى نهاية مظلمة فى كتاب وثنى مفتوح علينا جميعاً أن نجتهد فى إغلاقه.

سيد ضاق بأنسية لكنه لا يصل إلى حد القطيعة الكلية، يسهر فى المقهى، ويعود متأخراً، وبنام بمفرده..

أنسية تعيش فعل الخوف الأول، تعيش حالة الإثم فى فعل الخروج والإبتعاد عن المركز العائلى، لا ترغب أن تعود لبيوت العزاب، وبيوت الخدمة، والبيت المهجور.

أنسية تتحرك بهذا الوعى المغيب بفطرة فاسدة للحفاظ على بر الاستقامة الجسدية بعدما أعتيها الحيلة.. قررت أن تخرج عن استقامتها لمرة واحدة. الشيخ حماد المجنون إذا تحدث فلن يصدقه أحد وإذا صمت فغاية المراد.

تذهب إليه فى العشة القريبة من البحيرة، وتحتال على الدخول حتى تمددت تحته.

ذلك الوجدان المرتبط بالوصفات الشعبية والاحجية للحمل والسقط، والتخشب بدم الكلب الأعور، فى محاولات أنسية تحقيق حلم سيد الفران فى الانجاب، ذلك الوجدان المتوتر بالاتهام والرفض فى غياب كامل للعقل الواعى الناضج كمؤشر خطير لفساد الفطرة التى فطر الله عليها وكأنه تم تبديل خلق الله فى ذلك الحى من الاسكندرية.

- طالما الحمل يتم يبقى أنا سليم.

- البقرة ضعيفة.

- الأرض البور ماتنتيتش.

- والميه المالحة ما بترويش.

هذا الحوار بين سيد وأنسية هو أحد مؤشرات فساد الفطرة وشذوذ الاعتقاد.

ويهب لمن يشاء إناناً ويهب لمن يشاء الذكور أو يزوجهم ذكوراً وإناناً ويجعل من يشاء عقيماً.



هنا، عبد الفتاح

ألمانيا ورحلة الأيام العشرة

جذبني إليها هو رغبتي في زيارة مسرح (بريخت) القديم (برلينر انسامل) الذي كان علامة مضيئة يفخر به الألمان الشرقيون الاشتراكيون ويتباهون به أمام الألمان الغربيين الرأسماليين! ما الذي حل به؟! أو بالأحرى ما الذي حل بالرائد والكاتب المسرحي والشاعر بيرتولت بريخت وبأعماله المسرحية عندما توحدت الألمانيتان ليصبح بريخت بأفكاره الاشتراكية أبناً لألمانيا الرأسمالية؟! كنت أشعر وأنا أقتر من بيته المسرحي وكأنني أحج إليه. كنت طوال الوقت أستشعر الرغبة في لمس مقاعد مسرحه ذي «الطيفة الحمراء» ومعمارها الذي يتزين بتمائله ومنحوتاته في الطابق الأرضي والعلوي (البلكون).

وغربها هي الرغبة في التعرف على دلالة الوحدة ما بين جزأها. وفي ظني أن وحدة برلين لم تكن حدثاً هاماً في تشكيل وحدة ألمانيا الكبرى فحسب بعد انهيار المعسكر الشيوعي، على المستوى السياسي والحضاري والثقافي، بل في وحدة أوروبا نفسها، لقد كان هدم حائط برلين هو كسر للحاجز النفسي بين الألمان، ورمزاً ودلالة لنهاية تقسيم أوروبا ما بين معسكرين (شرق أوروبا وغربها). توقفت كثيراً عند هذا الحائط، وكنت أسير من تحته بعد أن أصبح مجرد بوابة ورسومات وتصاوير، ما تزال برلين (شرقيها) بعيقها وروحها بمقاميها ومطاعمها وشوارعها الضيقة تحتفظ بتاريخها، وكان من أهم ما

لم تكن زيارتي إلى ألمانيا زيارة سياحية، بل كانت في المقام الأول زيارة تعرف واكتشاف للفن المسرحي المعاصر في ألمانيا اليوم والمجهول بالنسبة لنا في مصر، وكانت «الرحلة» موزعة ومنقسمة عشرة أيام اختيرت وفقاً لما طالبت به وما أردت. كان الاختيار موزعاً على ثلاث مدن كبيرة: برلين، درسدن، هامبورج. وبين مشاهدة العروض المسرحية وإقابات الفنانين الألمان من جانب، والتعرف على المسؤولين عن الثقافة في ألمانيا من الجانب الآخر ارتكز جوهر هذه الرحلة الهامة بالنسبة لي ومحورها.

برلين.. الرحلة الأولى:

كانت رغبتي في مشاهدة برلين التي جمعت جغرافياً ما بين شرقيها



برلينز أنسامبل القديم والجديد:

نشأ هذا المسرح في ميته القديم عام ١٩٤٨ وقدمت فوق خشبته معظم أعماله حيث كان بريخت يدير مسرحه ويخرج مؤلفاته مع رفيقة عمره وبطلة مسرحياته هيلينا باجل. وبعد وفاة بريخت في عام ١٩٥٦، تولى إدارة مسرحه العديد من رجال المسرح ومن أهمهم الكاتب المسرحي الكبير هنري مولر الذي تولى إدارة مسرح (بريخت) عاماً واحداً فقط هو عام ١٩٩٦/٩٥. وكان آخر عمل مسرحي لـ بريخت قد قدمه هو (ارتوى أوى) وقدم فوق خشبات المسرح حوالي مائتين وخمسين مرة تجول فيها هذا العرض في أنحاء متفرقة من العالم، من بيننا الهند وأمريكا الشمالية ومعظم عواصم أوروبا. في عام ١٩٩٦ ينتقل كلاوس باير من مدينته شتوتجارت ليصبح - وهو من أهم المخرجين الألمان المسرحيين المعاصرين - المدير الجديد لمسرح «برلينز أنسامبل».

بعد عام ١٩٩٩ تجدد إدارة المسرح خشبة المسرح ونهض بها لعمل التدريبات الخاصة بالممثلين وتستقبل عدداً أكبر من الفنانين الشباب. وبهذا تجدد روح المسرح وإبداعاته ومعاصرته. ولا تقوم هذه المعاصرة على مجرد تجديد المبنى فحسب، بل تقوم كذلك على محاولة التحديث في «بريتزوار» المسرح، والاستعانة

الاجتماعية والسياسية التي تمثل إحدى الجروح المخبنة في جسد المجتمع الألماني دون تحرج وفي ظل نظام ديمقراطي يتعامل مع قضاياها في وضوح وبدون خوف. ويتمتع العرض المسرحي بقدر كبير من التفوق الفني عبر عدة مستويات: التمثيل وسينوغرافية العرض المسرحي والفكر السياسي الذي يتناول هذه القضية التي تعد مثاراً فنياً لمباشرة دعوتها وشعارية رسائلها. حيث تلفي عاملة النظافة البولندية الأجنبية داخل إحدى مراكز الشرطة شباب أفريقي أجني قد سجن ولا تعرف أمياً لسجنه إلا أنه أجني يبحث عن فرصة للعمل بعد أن قالوا له بأن هذا البلد هو الجنة فوق الأرض. وعندما يصل إلى ألمانيا يعتقل

ينصوب وعروض مسرحية من البريتزوار المسرحي العالمي الجديد. من هذا المنطلق لا يتوقف مسرح بريخت في مكانه ليكون متحفاً أو مجرد توثيق لإبداعاته، بل يتخطى هذا كله ليصبح بدوره منظومة مسرحية خلاقية معاصرة، ومسرحاً يتسم بالحدث دون الخروج عن منهج بريخت الفني وأفكاره ولكن تجاوز حرفية تطبيقاته ولعل من أهم هذه العروض المسرحية الجديدة هو (أنا أحب هذه الدولة) للمخرج النمساوي بيتر توريني. ويناقش هذا العرض المسرحي الجديد قضية (التعصب) والفاشية الجديدة التي تتعامل مع الأجانب باعتبارهم طبقاً من الفئة الثالثة أو خارج المجتمع. يناقش مسرح «برلينز أنسامبل» هذه القضية

على الفور ولا يعرف من اللغة الألمانية سوى جملة واحدة: «أنا أحب هذا البلد» كما لقنوه قبل أن يرحل، اعتقاداً منهم بأن هذه الجملة سوف تجعل أصحاب البلد يتعاطفون معه ويعطونه فرصة للعمل. ولا تتعاطف معه إلا المرأة البولندية الأجنبية التي تعاني من الشعور الدائم بأنها أجنبية، وتؤكد الإحصائيات الأخيرة أن تقاوم هذه الأزمة - أزمة العمال الأجانب - تنشأ من أزمة أخرى وهي تقليل فرص العمل أمام الألمان أصحاب البلد الشرعيين. وتترافق مع هذه الأزمة أزمة أخرى هي شعور المواطن الألماني العميق بحقه المبدئي والأولي في العمل، مما يسبب لديه شعوراً عدائياً ضد الأجنبي، خاصة ذلك الآتي من خارج أوروبا والذي يفتصب منه فرص العمل. ويتسبب هذا الشعور في إشغال جذور الشعور داخل العامل الألماني بأحقية في الحصول على عمل دون النظر لأية اعتبارات إنسانية أخرى قد تدفعه للتعصب. هذا ما طرحه فكرة المسرحية في وضوح تتقدم فيه المباشرة، وجلاء لا يخلو من عمق، لكن الأهم من هذا كله - في ظني - أن مسرح الرائد الكبير بريخت ما يزال يتفنى في مسرحه بالجديد المستعين بنصوص غير نصوصه وبمفردات لغة مسرحية جديدة تختلف في المنهج والطرح عن منهجه وطرحه، لكن مسرحه ما يزال مهتماً بالقضايا التي تتسم ببعدها

الاشتراكي، والتي تهم الطبقات المحرومة أو تلك التي تعيش على هامش المجتمع الألماني، والتي ما تزال ضائعة في ظل النظام الرأسمالي الذي تلعب فيه آلية نظام الاقتصاد والمال الدور الأول دون مراعاة للجانب الإنساني وبدون رحمة. ومن المؤكد أن طرح هذا النوع من القضايا بهذا الوضوح يؤكد على فكرة الديمقراطية التي يتصف بها النظام السياسي في ألمانيا لمناقشة القضايا الملحة التي تتفاقم داخل المجتمع، تريد أن تبحث لها عن حلول أو تنذر بوجوبها على أضعف الإيمان. ويرى المدير الجديد للمسرح أن رواد مسرح «برلينر انسامبل» ورواده والذين يلتقون إليه قياًعاً من بقاع مختلفة من أنحاء مظفرة من العالم يرون فيه بريخت القديم، أو بالأحرى لا يريدون أن يروا فيه غيره. «إن هؤلاء يشاركون في موته، أو يعملون - عن قصد أو غير قصد - على تحنيطه - يستطرد مدير مسرح «برلينر انسامبل» قائلاً - إنهم بذلك يميتهون؛ فما زلنا حتى اليوم وبعد مرور نصف قرن من الزمان ننظر له نظرة وروية متحفظة. والسؤال المطروح بل والمطاح اليوم: هل نحن نقدم بريخت كما كان، أم أننا نمثله بطريقتنا وبرؤيتنا اليوم وما نراه في تراثه يمثلنا ويمسنا؟». وفي ظني أن السؤال - على بساطته - ينبغي طرحه للاستدلال به على إجابتنا عن أسئلة أكثر أهمية وهي: ما جدوى تقديم

التراث الدرامي والمسرحي اليوم في القرن الواحد والعشرين؟ ألا يكون من الأجدر لنا اليوم تقديم الكاتب لقضايانا المعاصرة؟ وقد تبدو الإجابات أكثر سهولة من التساؤلات! إلا أن الدرس الذي تعلمته من الفنانين المبدعين الألمان في مسرح «برلينر انسامبل» هو الإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة عبر رؤية متبصرة فيما يقدمه هذا المسرح الذي لا يتوقف عند بريخت القديم، ولا يقدمه بمنهج القديم، بل بتناول وتفسير وتأويل عصري، حتى موسيقى كورت بايل المشارك في معظم مسرحيات بريخت، تقدم من خلال منظور ومنطق عصري جديد.

ولقد رافق هذا المسرح عدة مشاكل، لعل أهمها التمويل لتجديد المسرح من جهة، والإنفاق على إنتاج مسرحيات هذا المسرح والطرق الجديدة والمبتكرة في إخراج هذه الأعمال. ولقد حدثت هذه التغييرات بشكل أكثر تكثيفاً في الموسم المسرحي (١٩٩٩ - ٢٠٠٠). كان العمل داخل هذا المسرح يدور وفقاً لآسائين:

١- أن الذين يعملون داخل هذا المسرح هم كتاب ومخرجون معاصرون وهم يقدمون فضلاً عن مسرح بريخت، مسرحيات لآخرين، من بينهم: ت. بيرنات، وب. إيمان، بيتر تويمي، هانز مايمر، بيتر شتراوس وغيرهم.

٢ - أنهم ينظرون في هذا المسرح، فضلاً عن تقديم بريخت في مسرحه، إلى أسماء كلاسيكية أخرى مثل: شكسبير ومارلو وجوته وغيرهم. وتتبع فلسفة هذا المسرح الجديد من أنهم فضلاً عن الاستعانة بهذه الأسماء الكلاسيكية، فإنهم يستعينون بأسماء معاصرة من الأدب المسرحي الجديد، ومن المبدعين المسرحيين العالميين وخاصة من الأوروبيين.

ولا يعني هذا أنهم يهرون من تقديم بريخت. كما كان يترأى لي - ولكنهم. كما أخبروني - لا يرغبون أن يكونوا عبيداً للآلهة يعيشون داخل مداراه. فلا يعني مسرح بريخت بالنسبة لهم إيجاباً على ترجمته والوقوف عند حرفية تفسيره.

كان هذا اللقاء في برلين من أهم لقاءاتي في ألمانيا، لكن هذا لم يمنعني من اللقاء بالفنانين والمبدعين الألمان الآخرين، ومن مشاهدة العروض المسرحية المتمسكة بطابع تجريبي واضح. ولا يقوم التجريب فيها على تجرييد الفراغ المسرحي واستخدام مفردات غاية في البساطة فحسب، بل يقوم كذلك على خلق علاقات حيوية تثير الشباب وتسعى للارتباط بموضوعاتهم اليومية.

مسرح شوبينا:

يحاول هذا المسرح أن يتعرض لتساؤلين هامين:

١ - ما الهوية الأساسية المعبرة عن هذا المسرح؟

٢ - ما الهوية التي يصطبغ بها تمثيل ممثلي هذه الفرقة؟

تتعامل هذه الفرقة مع المسرح في ذاته ليس كمؤسسة بقدر ما تتعامل معه باعتباره «جماعة» من الجماعات، و«ستوديو» من الاستديوهات. كما تستلهم عروضها المسرحية من نصوص الكتاب الأوروبيين ومن بينهم الألمان. إنها تحاول أن تقدم نوعية

جديدة من المسرح الجديد. ويكون هذا المسرح الجديد أساساً لمسرحهم. وفي بعض الأحيان تقدم الفرقة بعض العروض الكلاسيكية ولكن بنسبة ضئيلة. ويقدم هذا المسرح أو تلك الجماعة برامج مسرحية متطورة، حيث يستقطب هذا المسرح كتاب الدراما

لكي يكتبوا خصيصاً لفرقتهم. ويعد فنانون هذا المسرح أنفسهم مسرحاً صغيراً يقوم على التجريب في المادة الأدبية وتفسيرها بنطق عصري. إنهم يختارون نوع المسرحيات التي يقدمونها في مسرحهم. ويتعاملون مع كتاب محدثين أو كتاب معروفين يقدمون لهم مسرحيات مجهولة أو غير معروفة لدى المتفرجين، فيقومون بترجمتها إلى الألمانية ويسعون لتقديمها.

٣ - أما بخصوص الهوية الخاصة بالتمثيل داخل هذا المسرح فيقوم على نوعين: المسرح الراقص من

جانب، ومن الجانب الآخر على طريقة التناول والاحتفاظ أحياناً بالقواعد التقليدية لنقدنا وكسرنا والبحث عن قواعد جديدة. ولعل أهم ما يميز هذا المسرح هو اهتمامه بما يطلق عليه بالفعل الدراما في الحدث المسرحي ووضعه في حوار دائم مع جسد الممثل في شكل أقرب إلى الرقص التعبيري.

درسدن مدينة الأوبرا الفاتنة:

«درسدن من تلك المدن القديمة التي تمثل بوجودها مراكز وعواصم ثقافية في أوروبا والعالم أجمع. كانت وما تزال همزة وصل بين شرق أوروبا وغربها. وكانت في القرون السالفة مدينة يحج إليها الفنانين مثلما كان يحدث في عواصم أوروبا داخل باريس، وفيينا وبراغ، ووارسو، وبودابست، وموسكو، وغيرها من تلك المدن التي كان يأوي إليها الشعراء والبهيميون والكتاب والرسامون والمفكرون والساسة المتطرفون، بحثاً عن الإلهام والعشق والمغامرات والحب والجنون. لم أر مدينة مثل «درسدن» تزخر بدور للأوبرا مثلاً، وهي لا تمثل مقاطعة ساكسونية بكل تاريخها الحافل بتقاليد ملوكها وأمرائها المدافعين عن تقاليد إمارتهم واستقلاليتها فحسب، بل بحماية الثقافة والفنون وعلى رأسها مرسيتي الأوبرا بواسطة هؤلاء الأمراء»

الذين كانوا ينفقون على هذه الثقافة عن سعة ريدخ وعشق. فلم تكن الثقافة ترفاً أو عبثاً على الدولة، بل كانت مظهرًا حضاريًا من مظاهر فخر هؤلاء الأمراء، وحاجية ضرورية للروح والإنسان. وتحقق «درسدن» كبنية المدينة الثقافية المستقلة بهذا المفهوم. وهي تحقق كذلك الفكرة الألمانية في جغرافية استقلال السياسة الثقافية والتعليمية والاجتماعية والمالية، في أن تكون كل مدينة وكل إقليم من مدن ألمانيا وأقاليمها جزءاً مستقلاً بذاته عن الآخر. ولهذا ما تزال ألمانيا بأقاليمها ومدنها فيدرالية تجمع هذا كله في دولة اتحادية. ويهذه المنظومة ينتهي ما يطلق عليه مركزية الخدمات بكل أنواعها في عاصمة الدولة، وبالتالي تنتهي معها مركزية الخدمات الثقافية في المدينة الواحدة أو الإقليم الواحد كما يحدث عندنا في القاهرة مثلاً أو في عواصم الدول العربية الكبيرة، أو في بلدان العالم الثالث.

إنك تسير عبر شوارع «درسدن» فتكاد تسمع من بعيد موسيقى أوبرا (بوهيميا)، أو تشرق أذانك عند اختراقك لشارع آخر أصوات الممثلين وهم يرددون بغنائهم موسيقى أوبرا (فيجارو) أو (تابوكوف) أو (عايدة) وغيرها من الشوارع الأخرى التي تقبع فيها دور أوبرالية أخرى... وتصيبك الحيرة أكثر عندما ترى قاعات الأوبرا الفخمة زاخرة بالجمهور، وتصيبك

الدعشة كذلك عندما تعلم أن كل أوبرا لا يزيد عدد المرات التي تقدم فيها أعمالها عن يومين أو ثلاثة على الأكثر في الأسبوع، لتتغير وتقدم بدلاً عنها أوبرا أخرى. ولقد أصعبت الدعشة والحيرة أن «دورالأوبرا» هذه قد هدمت ومعها مدينة «درسدن»، بكاملها بعد أن انتهت الحرب العالمية الثانية، وقذفها الطيران الإنجليزي رأساً على عقب دين رحمة، رداً على ما قام به هتلر من قذف لمدينة «لندن» والعواصم الأوروبية الأخرى. لكن مدينة درسدن بدور الأوبرا يعاد بناؤها من جديد لتصبح أكثر جمالاً وإنهاءً. وتصبح من جديد مكاناً يجح إليه الفنانون المبدعون والكتاب والرسامون والباحثون عن مغامرة.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
هامبورج:

تعد «هامبورج» من أهم الموانئ في ألمانيا، بل واحدة من أكثرها ربطاً لولايات ألمانيا بموانئ أوروبا الشرقية والغربية. فلذلك يتسم طابعها بطابع المدن التجارية وتخزين السلع والبضائع. كما تتميز ثقافتها بالتنوع والتباين. في هذا السناء تجد خليطاً عجيباً من الثقافات والفنون، يمزج فيما بينها جميعاً خط استقلالي يبعدها أو يجعلها مختلفة عن المدن الألمانية الأخرى. فهي ليست كسابقتها «درسدن» يغلب عليها تقديم الفن الأوبرالي، ولا هي مركز مكثف لتقديم

مسرحيات المسارح القومية أو كلاسيكيات الفن المسرحي الألماني والعالمي، ولا تزخر بالمتاحف الهامة كمتاحف برلين العالمية الدائمة الصيت، أو تمثلت بمعارض الفنون التشكيلية التي تمثل أحدث التيارات الفنية فحسب، إنك تجد في أروقة أحيائها وشوارع مناطقها كل هذا معاً ولكن بغير. أما الاكتشاف الحقيقي الذي يميز هذه المدينة/ الميناء فهو «الموزيكال» أو الأعمال المسرحية الموسيقية ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر: (القطط)، (والجسملة والقبيح) و(الأسد الملك) و(البؤساء) والعمل الموسيقي الرائع (موتسارت) وهي سيرة ذاتية موسيقية استعراضية عن موتسارت وبغيرها من الأعمال الموسيقية التي تحاول فيها هذه المدينة/ الميناء منافسة أمريكا وإنجلترا لزرع هذه التقاليد المسرحية وتجذيرها، ولا يعد هذا الفن جديداً على آفن المسرحي الألماني، بل إن هذا الفن متواصل مع الزمن، فهو يقدم منذ بدايات العشريينيات وحتى اليوم.

وهامبورج هي إحدى الولايات التي تقدم ثقافتها بدون وجود وزارة ثقافة تشرف عليها إدارياً أو تقوم بتحويلها. ولذلك فإن السلطة الثقافية في هذه الولاية صغيرة يعمل في الإشراف عليها ثمانية وثمانون موظفاً وهو عدد صغير لا يقارن بالموظفين القانونيين على الإشراف على الثقافة في الولايات الأخرى، والذين يكونون تابعين

للمؤسسات الحكومية، أما المؤسسة التي تشرف على الثقافة والفنون في «هامبورج» هي مؤسسة مستقلة، تقوم بتشجيع الثقافة والفنون وتضع في ميزانيتها العامة حوالي ٢٠٪ من ميزانيتها لخدمة الثقافة والفنون. إن هذه المؤسسات الثقافية هي مؤسسات مستقلة، ذات مسئولية غير محدودة، وميزانيتها لا ترتبط ارتباطاً وحيداً بميزانية الدولة، أو بالأحرى لا تعتمد اعتماداً جوهرياً عليها؛ بل تمول من مصادر مالية أخرى. وبهذا المفهوم يعد مدير هذا المسرح كما لو كان مديراً لمؤسسة مستقلة. إنه نموذج «مسرح المستقل» في ألمانيا. والمؤسسة المسرحية بهذا المفهوم تعتمد في مصادرها على المصادر الذاتية. وقد يصل الاحتياط المالي للفرقة إلى ثمانية ماركات ألمانية أو أكثر، فالمسارح تصبح شركات مستقلة، بعد أن أصبحت المتاحف مؤسسات مستقلة. إنهم يملكون الأهمية الكبرى لثلاثة مسارح، فضلاً عن اهتمامهم بثلاثين مسرحاً تمثل مؤسسات تجارية خاصة، ولاتقوم السلطة الرقابية بالتدخل في نشاط هذه الفرق، ولكن يكفي الدولة تقرير سنوي عن أنشطة هذه المسارح. وعلى سبيل المثال تعتمد المسارح في «هامبورج» تلك التي تنتج أعمالاً موسيقية (ميوزيكال) على الموارد الذاتية والراعي.

مسرح شوبينا:

يتكون هذا المسرح/ المؤسسة من ثلاث خشبات مسرحية:

١ - قاعة مسرحية سعتها ١٢٠٠ مقعداً، تقدم ثمانية عروضاً فضلاً عن أربعة عروض للأطفال.

٢ - قاعة مسرحية تسع حوالي ٢٥٠٠ مقعداً، تقدم العروض المسرحية الحديثة.

٣ - قاعة مسرحية تجريبية تسع حوالي ثمانين مقعداً، تقدم عروضاً تجريبية.

ومن أهم إنجازات هذا المسرح أنه يقدم نوعاً من الورش المسرحية، تحوي أربعة كتاب مسرحيين يجتمعون معاً، ويحيون معاً، ويبدعون إنتاجاً مشتركاً، تحت إشراف كتاب الدراما الألمان. وهذا المشروع يمكن أن يساهم فيه كاتب من كتاب المسرح الشباب المصريين. وهو مشروع ينفرد به هذا المسرح.

مسرح طاليا:

تجه إلى هذا المسرح وكأنك تدخل إلى «جرا» أو مصنع قديم قد هجره أصحابه، أو مكان لتخزين البضائع، ولكن المسئولين عن هذا المسرح أخبروني بأنه كان مصنعاً للرافعات ترك لفترة زمنية طويلة مهجوراً. ويتحول هذا المكان المهجور إلى خلية نحل، فيشيده الفئانون الألمان الشباب،

ويعيدوا بناءه من جديد. هذا المكان يحوى داخله عدداً هائلاً من خشبات مسرح متعددة الوظائف يتيح فرصة التجريب والإبداع الخر للفرق الحرة، وفرق الهواة، والمبدعون الألمان الشباب يقومون بتقديم إبداعاتهم داخل عروض مسرحية تسعى سعياً حثيثاً إلى التلاحم مع المتفرجين. ولذلك تصبح لغة العرض مسافة أساسية لفهم المعروض فوق الخشبة. ويتسم هذا النوع من العروض بطبيعة طليعية تجريبية تستخدم مفردات لغة مسرحية جديدة تتضمن قدرًا كبيراً من العدوانية والسخرية. ومن سياسة هذا المسرح كذلك أنه مسرح تفتح نوافذه للتعامل مع شباب المبدعين من مختلف دول العالم وتفرّد لهم مساحات من الإبداع الحر المعبّر عن أفكارهم الجديدة وأيديولوجياتهم دون تدخل أو إقحام. ويسعى هذا المسرح للسعي نحو الفرق الحرة المبدعة ذات الطبيعة الجديدة والمؤثرة في حركة المسرح العالمي الجديد. وهي لهذا السبب تدعو فرقاً وجماعات مسرحية متنوعة من مختلف بقاع العالم وتتعامل معها بالتبادل مع فرقها وجماعاتها خارج ألمانيا كذلك. ومن ريبيرتوار هذه الفرقة عروض تستخدم التراث الأدبي الإنساني المعروف ومن ضمنها الجزء الأول من (الكوميديا الإلهية) تحت عنوان (جهنم) وهو عرض مسرحي يعتمد على الصور واللوحات، قدم في بلاد متنوعة من بينها

الجوانب الثقافية داخل منظومة الثقافة الألمانية المعاصرة يجعلنى أدعو مختلف الفرق المسرحية خاصة الفرق المسرحية الشابة ذات الطابع المسرحى الجديد إلى إقامة الزيارات المتبادلة مع شباب المبدعين الألمان.

وفى ظنى أن معهد جوتة فى مصر والمهتمين الألمان بدعوة المثقفين والمبدعين المصريين وتعرفهم على الثقافة الألمانية المعاصرة، إنما هى رسالة هامة من أجل خلق حوار حر بين الثقافتين الألمانية والمصرية للسعى لإثراء هاتين الثقافتين وإلغاء مختلف الحواجز والأسرار التى تقف حائلاً بينهما واكتساب الخبرة المتبادلة فيما بينهما. والسؤال المطروح: أيمكن لنا بحق الاستفادة من هذا الحوار الخصب بيننا وبين المبدعين والمثقفين الألمان، أيمكن للفنانين والمبدعين المصريين خاصة الشباب أن يبادروا سراعاً لإقامة هذا الحوار؟

دون أن يعنى هذا مسرح فلكلورى، فضلاً عن ذلك يهتم هذا المسرح اهتماماً كبيراً بتواضع المسرح، ويشرف على مشاريع الإخراج التى يقوم بها طلاب الدراسات المتخصصة فى هذا المجال للحصول على دبلومات فى الإخراج المسرحى، ولعل من أهم إنجازات هذا المسرح الشبابى هو اهتمامه الكبير بالثقافات الإنسانية غير الأوروبية، سعياً للتعرف على الآخر ومحاولة التمازج مع الغير، لإثراء هذه الثقافات بالتبادل من غير استعلاء أو تطاول.

لقد كانت رحلة العشرة الأيام كطرفة عين مروت سريعاً دون أن أشعر بزمانها القادى، وإن كنت ما أزال أشعر بؤخمتها. لقد استطعت الاستفادة منها كثيراً، فهى رحلة تعد كالمذاق المبرج، الذى لا يد للمره أن يعيد تذوقه بعد أن اعتاد عليه. منحنى الألمان كل ما طلبته، وحققوا رغبتي فى أن أكون حراً فى اختيار ما أشاهده وما أراه وما أريد أن أتعرف عليه دون تدخل منهم أو إقصاء. إن زيارتي لبرلين ودرسدن وهامبورج كانت دعوة للتعرف على مختلف

جنوب أفريقيا وساؤول وغيرها من بلدان العالم. ويحتوى مسرح (طاليا) دوراً مسرحية كبرى يتراوح عدد متفرجيها من ثمانمائة إلى ألفين وخمسمائة مقعداً، وخشبات مسرحية تجريبية صغيرة «ستديو» يتراوح عدد المتفرجين فيها من مائة إلى ألف مقعد، تقدم حوالى خمسة عشر عرضاً مسرحياً معاً وهى جزء لا يتجزأ من «بريتوار» هذا المسرح. وشارك نخبة المبدعين من هؤلاء المبدعين الشباب فى مختلف المهرجانات المسرحية باليابان. جيتنام ومختلف دول آسيا فضلاً عن بلدان شمال أفريقيا، وتستقبل الفرقة مختلف العروض المسرحية من خارج أوروبا. ومن بين هذه العروض التى تهتم بها هذه الفرقة هى العروض المعتمدة على الرقص الحديث، والعروض التى تهتم بجسد الممثل. كما أن هذه الفرقة تهتم اهتماماً بالغاً بالأقليات داخل «هامبورج»، فهى على سبيل المثال لا الحصر تتعاون مع الممثلين السود من «هامبورج» وغيرهم من الفئات وتقدم لهم كافة الإمكانيات لتستفيد من تراهم الإبداعي وتقاليدهم

